

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REGARD SOCIOLOGIQUE SUR LES DIFFÉRENTES FORMES
D'EXPRESSIONS ET DE RÉFLEXIVITÉS À TRAVERS LES PRATIQUES
PHOTOGRAPHIQUES AMATEURS, AU SEIN DU WEB

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR
THOMAS MAYER LEMIEUX

MARS 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier d'emblée la personne avec qui je partage ma vie, mon quotidien, mes amours, mes grands moments de bonheurs tout comme les périodes plus difficiles. Je tiens à souligner le support indéfectible de ma famille qui, sans réellement savoir pourquoi, m'appuie toujours dans ce que je fais. La rédaction de ce mémoire aurait été beaucoup plus ardue sans le support de mes amiEs qui se reconnaissent à titre de Canins, à Jean-Simon, André et anciens collègues, au Sludge et multiples environnements sonores qui m'ont accompagnés tout au long de la rédaction, à FCM et à ceux que j'oublie. Il est parfois difficile de juger de l'influence d'une personne dans le parcours d'une vie mais la rencontre de Mme. Anne Millet a été fondamentale pour la suite de mon cheminement académique. La curiosité qui motive mes recherches n'est pas étrangère à la passion que vous aviez pour nous enseigner l'histoire de l'art. À ces personnes chères qui m'ont partagées leurs savoirs et connaissances et dont je conserve une trace indélébile, merci pour l'inspiration, l'esprit critique et le regard sensible que je porte à l'art et plus particulièrement à la photographie. A ces artistes qui nous offrent un regard différent sur le monde, nous bousculent, nous font réfléchir. Merci.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	1
SECTION I - État des lieux des théories	7
CHAPITRE I	
Les théories de l'individu à la rencontre du web	8
1.1 Vers un changement de paradigme identitaire? Passage entre la photographie amateur comme médium iconique de la valeur expressive aux univers numériques propre au web	10
1.2 Contexte d'émergence des théories de l'individu fragmenté, du récit de soi et des identités fictives	12
1.3 Conclusion : L'édification identitaire comme rempart au monde; regard sur des théories qui font consensus	21
CHAPITRE II	
Théories critiques de la subjectivité	25
2.1 Contexte d'émergence	26
2.2 La critique artiste et ses tenants	32
2.3 Renouvellement des théories critiques	45
2.4 Les théories critiques actuelles	55
2.5 Conclusion: Regard sur l'apport critique des univers numériques à travers l'espace médiatique	64

CHAPITRE III

Les courants « expressivistes »	70
---------------------------------------	----

3.1 L'insoutenable tentation des théories critiques face aux univers numériques.....	70
3.2 Savoir dépasser les théories critiques et ses états de fait.....	76
3.3 L'individualisme réflexif et ses figures	83
3.4 Appréhender l'individu au sein de la société avancée	90
3.5 Charles Taylor et La phénoménologie morale	92
3.6 Vers une nouvelle grammaire de l'individu	97
3.7 Conclusion: L'expressivisme comme exigence sociologique	106

SECTION II - État des lieux des pratiques	109
---	-----

CHAPITRE IV

Nouveaux usages / Nouvelles pratiques	110
---	-----

4.1 Les nouveaux usages photographiques sur le web: une pratique réflexive qui s'ancre dans l'histoire de l'art.....	110
4.2 Du détournement dadaïste à l'appropriation art: Survol d'une mouvance critique	115
4.3 Regard sur les pratiques « appropriatives » au sein du web 2.0.....	124
4.4 Vers un langage esthétique de l'appropriation	127
4.5 Conclusion : L'éternel débat sur la légitimité des pratiques expressives sur le web. La sociologie de l'art au service d'un compromis?.....	132

CHAPITRE V

La subjectivité exposée	137
5.1 Passer d'un savoir sur les images à un savoir produit avec les images	137
5.2 Les rencontres d'Arles 2011: l'épreuve de force photographique	144
5.3 L'or du temps, regard sur les œuvres.....	151
5.3.1 « Anonymous » (2009) de Edwoudt Boonstra	152
5.3.2 « Silhouettes » (série NO PIC – NO POINT) (2011) de Frank Schallmaier	154
5.3.3 « Compare » (2011) et « Flash » (2011) de Frank Schallmaier	157
5.3.4 « Kim Jong-Il Looking At Things » (2011) de Marco Bohr	161
5.3.5 « 8.799.661 Soleils de Flickr 8/3/11 » (2011) de Penelope Umbrico	167
5.3.6 « Télés de Craigslist » (2009-2010) (TVs from Craigslist) de Penelope Umbrico	172
5.3.7 « PhotoOpportunities » (2008 – aujourd'hui) de Corinne Vionnet	176
CONCLUSION	183
ANNEXE	199
BIBLIOGRAPHIE.....	217

RÉSUMÉ

Les différentes pratiques et usages photographiques sur le web sont dorénavant au cœur des habitudes chez l'individu. L'explosion du partage d'images communicantes, ces dernières années, marque non seulement un changement paradigmatique dans le champ de la culture visuel mais redéfinit l'ensemble des liens sociaux. Ainsi, les usagers se racontent, s'expriment et partagent à travers une production de contenus numériques sans précédent. Or, la tradition critique en science sociale s'est souvent opposée à la culture de masse, aux industries culturelles et par le fait même, aux potentialités expressives et subjectives qu'ont permis les nouveaux écosystèmes numériques. Ces discours tendent à considérer les pratiques photographiques comme les signes d'une culture de la vacuité, du repli sur soi et de l'assujettissement des individus face aux industries numériques. Pour quelques observateurs de la culture visuelle, les nouvelles pratiques photographiques sur le web se perçoivent au contraire, comme un objet sociologique renfermant des richesses insoupçonnées. À la lumière de cette tradition critique de la subjectivité, il convient de nous demander si les formes d'expressions représentent un leurre sur le web. Bien que celles-ci s'en trouvent policés, contrôlés, surveillés et commercialisés par différentes organisations étatiques ou privés, est-il néanmoins possible de considérer de nouvelles formes de subjectivité? Si tel est le cas, est-il possible de constater l'émergence de pratiques qui soient révélatrices d'une culture visuelle plus large, témoignant de la présence de ces nouvelles subjectivités? C'est à la croisée du courant *expressivistes* propre à la sociologie de l'individu et à la sociologie de l'art qu'il nous sera possible d'y répondre et de nuancer les différents discours critiques de la subjectivité. C'est plus particulièrement à travers les œuvres photographiques d'un jeune groupe d'artistes s'inscrivant dans un courant de *l'appropriationnismes digitals* que nous aurons l'occasion d'aborder l'émergence des subjectivités qui se déploient à travers le web.

MOTS CLÉS : Web 2.0, Critique artiste, courant expressivistes, pratiques photographiques amateurs, *appropriationnismes digitals*, culture visuelle, From Here On – Les rencontres photographiques d'Arles 2011

INTRODUCTION

L'avènement des univers numériques et le développement des nouvelles technologies qui les sous-tendent est fondamental dans la compréhension des sociétés industrialisées. Occupant une place centrale dans l'expérience du monde, de l'environnement et du quotidien, le web est considéré aujourd'hui comme l'innovation technique qui aura bouleversé l'ensemble des cultures occidentales. Ce que l'on considère désormais comme un véritable changement paradigmatique est entre autres attribuable aux technologies de la communication qui ont littéralement explosé ces vingt dernières années¹, mais c'est aux médias sociaux que l'on attribue généralement les impacts les plus importants chez l'individu. Ainsi, les différents écosystèmes propres au web ont non seulement permis d'accéder à des savoirs qui étaient jusque là inaccessibles, mais ils ont surtout permis aux individus d'entrer en communication les uns avec les autres. Interagir, partager ses goûts, ses intérêts, ses humeurs sur les réseaux sociaux se perçoit désormais comme une source constitutive de l'identité moderne. Traversant l'ensemble de nos activités quotidiennes, les univers numériques structurent ainsi autant les habitudes de vies, les activités, les interactions, les relations que les fondements mêmes de l'identité. S'il est encore trop tôt pour saisir l'ampleur de tous ces bouleversements, les nouvelles façons de communiquer sur le web auront profondément modifié nos rapports sociaux.

Or, du développement des industries culturelles, à l'avènement des nouvelles technologies en passant par les univers numériques du web, plusieurs sociologues au

1 Voir à ce titre les ouvrages *Le culte de l'internet, Une menace pour le lien social* (Breton, 2000) et *L'explosion de la communication, Introduction aux théories et aux pratiques de la communication* (Breton & Proulx, 2006).

cours de l'histoire moderne ont critiqué, parfois avec véhémence, toute forme d'assujettissement de l'individu. Remontant aux grands sociologues qui ont influencé les théories critiques comme Max Weber et Georg Simmel jusqu'à aujourd'hui, plusieurs s'y sont vigoureusement opposés par crainte d'une certaine instrumentalisation des individus face à la massification de la culture. S'ajoute à ce large mouvement critique, l'angoisse sous-jacente d'une imminente défaite de la pensée chez l'individu. Au sein des théories sociologiques de la culture, le débat s'est progressivement dirigé vers une *critique artiste* qui, dans une large mesure, fut adoptée par les penseurs situationnistes au milieu du XXe siècle jusqu'aux années 1970. Investissant à plein les thèmes de l'aliénation et de l'inauthenticité, c'est notamment à partir d'une doxa marxisante que la sociologie critique s'est renouvelée au cours des années 1980 en adaptant le discours vers un rejet catégorique de l'hédonisme matérialiste, du narcissisme et du repli sur soi. Du côté de la sociologie de l'individu, l'ensemble des discours reste à ce jour extrêmement polarisée entre les détracteurs des univers numériques, ceux que l'on désigne comme des *technophobes* et ceux qui, au contraire, adoptent une lecture beaucoup plus enthousiaste des progrès techniques et de l'avancement des nouvelles technologies.

Or, les théories critiques actuelles (suite à une longue crise de légitimité) ont souvent eu tendance à réinvestir de semblables arguments afin d'expliquer la place de l'individu sur le web. Des théories qui, en plus de souffrir d'une certaine usure du temps, relèvent souvent de lieux communs concernant les potentialités expressives et subjectives des usagers. Des usagers qui pourtant, se racontent, s'expriment et partagent ensemble une somme impressionnante de contenus numériques à travers les différentes communautés. Par ailleurs, si les termes semblent démesurés par rapport aux effets réels du web sur les individus, c'est qu'ils s'inscrivent dans un contexte qui

actuellement leur est plus que favorable. Un contexte où les discours alarmistes, voire catastrophistes se trouvent à la remorque des théories critiques et la crainte constante de l'asservissement progressif des individus face aux univers numériques.

Ainsi, à la lumière d'une longue tradition des théories critiques, il convient alors de nous demander si les diverses formes d'expressions subjectives représentent bel et bien un leurre sur le web. Certes, ses écosystèmes se voient de plus en plus privatisés, institutionnalisés, voire même militarisés ce qui rend par le fait même ses usages davantage policés, contrôlés, surveillés et commercialisés par différentes organisations étatiques ou privées. Néanmoins, à travers les usages et pratiques photographiques amateurs sur le web, est-il possible de considérer de nouvelles formes de subjectivité? Et si tel est le cas, comment se présentent-elles? Dans la mesure où les modalités d'usages sont aussi variées qu'il y a d'internautes, est-il possible de constater l'émergence de pratiques qui soient révélatrices d'une culture visuelle plus large, témoignant de la présence de ces subjectivités?

Afin de traiter ces questions, nous nous intéresserons aux différents usages de la photographie et voir de quelle manière les individus s'expriment et s'exposent à travers les communautés de partages. En fait, un rapide tour sur ces espaces permet de constater à quel point l'autoreprésentation, qui passe essentiellement par l'image communicante (Cardon, 2012), est mise à profit par les différents réseaux sociaux. Dès lors, si certains spécialistes des univers numériques n'hésitent pas à parler d'un véritable changement paradigmatique dans le champ de la culture visuelle actuelle (Gunthert, 2012), force est de constater que les nouvelles pratiques photographiques témoignent non seulement d'une redéfinition de l'ensemble des rapports sociaux, mais également de leur forte propension expressive. C'est d'ailleurs à partir de ces images

communicantes, ces images *fluides* que nous tenterons de répondre à ces questions en nous appuyant notamment sur les théories propres à la sociologie de l'individu. De celles-ci, on ne peut faire l'économie du courant de pensée issu de l'*individualisme expressif* que plusieurs sociologues comme Anthony Giddens, Charles Taylor ou encore Danilo Martucelli ont empruntés et qui nous permettent de venir nuancer les théories critiques de la subjectivité. C'est d'ailleurs à l'intérieur d'une première section intitulée *l'état des lieux théoriques de la question* que nous nous y attarderons. Se déclinant en trois chapitres, cette section nous permettra, d'une part, de jeter un regard croisé sur *les théories de l'individu à la rencontre des univers numériques*. Nous serons alors en mesure d'aborder par la suite *les théories critiques de la subjectivité* pour enfin nous consacrer au courant théorique *expressiviste*. Ce dernier chapitre, en plus de clore cette section, aborde cet *individualisme réflexif* (Allard, 2009) qui s'avère incontournable lorsque vient le temps de réfléchir une vision plus constructive de l'individu sur le web.

Dépasser certains aprioris associés aux théories critiques permet non seulement de prendre en compte les réalités socio-économiques et politiques des univers numériques, mais également de proposer un regard global sur les nouveaux usages expressifs de la photographie. De par ses pratiques largement répandues et la démocratisation des outils qui les permettent, les pratiques photographiques amateurs (Flichy, 2010), que plusieurs spécialistes considèrent d'ores et déjà comme la culture dominante de notre époque, représentent aujourd'hui une large part des contenus numériques produits et partagés quotidiennement par les usagers. C'est par l'entremise de ces pratiques photographiques que nous porterons nos réflexions afin de mieux en cerner les limites. Des pratiques qui, bien qu'elles s'inscrivent dans le contexte de la culture populaire, d'une culture du partage (Gunthert, 2013) propre aux industries

culturelles, représentent un objet sociologique incontournable à l'intérieur du web. Dès lors, les pratiques expressives, discursives et imaginatives peuvent passer autant par le simple partage photographique sur Flickr, la diffusion d'un *meme* (phénomène de décontextualisation des motifs iconographiques), le partage de *Selfie*, d'images de repas, de LOLCats, de *photobombing*, etc. Usant des pratiques *appropriatives* (Gunthers, 2012), de *remixage*, ou du *mashup* (Allard, 2010) d'images, les usages photographiques présents sur le web témoignent ainsi non seulement de l'extrême « viralité » de ces formes culturelles, mais également du désir des usagers à communiquer.

Or, il apparaît que ces pratiques et usages, tels qu'ils s'imposent actuellement sur le web avec leur propre langage esthétique, rejoignent ceux d'un groupe restreint d'artistes qui, depuis les quinze dernières années, se sont intéressés à leur tour à l'émergence des subjectivités qui s'y déploient. À l'instar de la photographie amateur sur le web, c'est plus particulièrement à travers les œuvres photographiques de ces artistes nommés *appropriationnistes digitaux* (Chéroux, 2011) que j'aborderai la question de l'identité. Dès lors que les frontières entre la culture du partage et le monde des arts deviennent de plus en plus ténues, naissent des pratiques communes entre usagers et artistes où, de façon invariable, se joue l'expression des subjectivités. C'est donc en regard de ce constant aller-retour entre la culture populaire (*low culture*) et la culture de distinction (*high culture*) que nous proposons de traiter des œuvres photographiques. Plus encore, c'est essentiellement selon une approche axée sur la sociologie des œuvres (Majastre et Pessin, dir. 2001) que nous analyserons le travail des artistes. En somme, ces derniers se perçoivent comme des révélateurs, des passeurs entre la culture du partage propre au web et le monde des arts.

Or, ces artistes ne traduiraient-ils pas également, par procuration, le regard sensible et parfois même prospectif que l'individu porte sur le monde, sur notre culture, sur l'identité autant personnelle que collective? C'est en m'appuyant sur un corpus d'œuvres photographiques, sélectionnées pour leur travail esthétique, formel, ludique, voire sarcastique sur les images fluides du web que nous traiterons de cette question. C'est plus précisément à l'intérieur d'une seconde section, intitulée : *l'état des lieux des pratiques*, elle-même divisée en deux chapitres, que nous serons en mesure de cerner le travail de quelques artistes qui fut présentés dans le cadre des Rencontres internationales de photographies d'Arles en 2011. Ainsi, nous verrons d'abord les *Nouveaux usages et les Nouvelles pratiques*, pour finalement clore cette section avec le 5^e et dernier chapitre, *Les subjectivités exposées*. C'est d'ailleurs à l'intérieur de celui-ci que nous y avons sélectionné quelques œuvres parmi celles qu'on proposés 36 artistes *appropriationnistes digitaux* lors de l'exposition intitulée « From Here On » (2011). Des œuvres qui ont comme qualité de mettre en lumière, par la présence marquée de la main de l'auteur et par l'acte photographique lui-même, les subjectivités se déployant à travers les nouvelles pratiques expressives du web. Représentant de véritables reflets de notre société, ces dernières, en plus de se réapproprier un langage esthétique des plus fascinant, permettent pour l'une des premières fois de cartographier quelques-unes des pratiques expressives sur le web. C'est là, me semble-t-il, que se trouve tout l'intérêt et la pertinence de proposer un regard plus constructif et nuancé sur les subjectivités. Et la photographie demeure un médium privilégié afin d'y parvenir.

SECTION I:
ÉTAT DES LIEUX DES THÉORIES

CHAPITRE I LES THÉORIES DE L'INDIVIDU À LA RECONTRE DU WEB

Le domaine des nouvelles technologies, avec l'avènement de nouveaux logiciels, outils et technicités du web 2.0, soulève de nouveaux des réflexions sur la question de l'identité. L'autoreprésentation, qu'elle soit réelle ou fictive, y est exacerbée par la forte présence de la vidéo et la de photographie afin de rendre compte de la condition des individus, en tant que sujet existentiel, mais également en tant que sujet culturel. En ce sens, si au XXe siècle la photographie représentait le médium moderne par excellence de l'autoreprésentation chez l'amateur, à l'intérieur du web, cette dernière sera l'ode d'un changement paradigmatique sans précédent. En effet, de l'avènement du Daguerreotype dans la première moitié du XXe siècle, jusqu'à aujourd'hui, c'est non seulement une profonde redéfinition du statut de la photographie qui s'est opérée, mais également tout le rapport à l'image qui s'est transformé au gré des différentes innovations techniques. Il apparaît alors évident que nous ne captions plus les images de la même manière qu'à la fin du XIXe siècle. Ainsi, la popularité fleurissante de la compagnie « Kodak », avec une commercialisation basée sur leur slogan « Appuyez sur le bouton, nous ferons le reste »², aura permis une large démocratisation de la pratique photographique en offrant à tout un chacun l'opportunité de capter et de développer des images avec une simplicité désarmante. Cette nouveauté dans le paysage de la photographie a grandement favorisé l'émergence de pratiques amateurs jusqu'alors réservées aux plus nantis de la société. De ces nouvelles pratiques telles que la confection d'albums de famille, la collecte d'archives personnelles à partir de diapositives, les collections de cartes postales, la tenue d'un

2 Bernard LEBLANC, « PREMIER "KODAK" », *Encyclopædia Universalis*: [en ligne]: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/premier-kodak/>

journal intime, etc. il va sans dire que les us et coutumes, les habitudes, voire les gestes liés à ces pratiques se sont complètement transformés depuis cette époque. Il en est ainsi du geste même de la captation d'images qui, au fil du temps, s'est peu à peu écartée des intentionnalités premières de la pratique photographique. En effet, à cette époque faste de grande démocratisation de la photographie, l'action ou le geste même de capter en image un sujet, de par les contingences techniques, représentait assurément une charge symbolique qui diffère du contexte actuel. Dès lors, les téléphones intelligents (*smart phones*), tablettes numériques, ordinateurs portables ou autres appareils numériques font dorénavant office d'extension de soi dans la saisie d'un sujet ou d'un événement. Ainsi, photographier un sujet c'est marquer sa présence dans son environnement immédiat, dans *l'ici et maintenant* en affirmant et en communiquant ses goûts, intérêts et activités sociales. C'est donc à travers les nouvelles technologies, permettant une grande mobilité des images, que l'amateur d'aujourd'hui affirme son individualité. Dans cette perspective, *L'image communicante* (Gunthert, 2012) se perçoit de plus en plus comme un geste constitutif dans l'élaboration de l'identité chez l'individu. L'accessibilité à la pratique photographique s'en trouve par le fait même exacerbée. Notamment par le faible coût des appareils et des technologies numériques, par grande mobilité des appareils photo et par la facilité avec laquelle ces images peuvent être partagées et diffusées. C'est ainsi qu'à travers les différents écosystèmes que composent le web, se présente une multitude de pratiques expressives de la photographie. Or, face à ces nombreuses innovations techniques, la sociologie de la culture autant que l'histoire moderne de la photographie ont dû constamment s'adapter à ces nouvelles réalités en réfléchissant chaque fois à la manière dont la technique a redéfini les modes opératoires du médium. Il est donc pertinent de se pencher sur les nombreux changements qui sont survenus au cours des deux dernières décennies afin de constater à quel point les

nouvelles pratiques photographiques ont permis de changer radicalement la manière de se percevoir en tant qu'individu. C'est notamment à travers l'angle de la sociologie de l'individu que plusieurs penseurs ont tenté, d'une part, de cerner les limites de ces bouleversements dans la manière de nous percevoir comme sujet et, d'autre part, d'en comprendre tous les codes, mécanismes et stratégies utilisés par l'individu.

1.1- Vers un changement de paradigme identitaire? Passage entre la photographie amateur comme médium iconique de la valeur expressive aux univers numériques propres au web.

Incidemment, si plusieurs ont annoncé la mort imminente de la photographie professionnelle avec le passage au numérique au cours des années 1990, force est de constater que la transition s'est faite de manière progressive et relativement sans heurt. En effet, la photographie s'est plutôt vue conserver ses formes et ses usages malgré l'impressionnant saut technologique auquel elle a fait face. Ce n'est véritablement qu'en 2010 avec l'apparition de la première génération de téléphones iPhone d'Apple, où sont intégrées de nombreuses applications, qu'un réel changement dans les pratiques photographiques se dessinait. Et pour cause puisque dès l'année 2011 en France, il se vendait plus de téléphones intelligents que d'appareils photo numériques. Dès lors, la photographie professionnelle, pour la première fois de son histoire se perçoit davantage comme une « pratique de niche au sein d'un univers plus vaste, structuré par les mobiles et les réseaux sociaux: l'image communicante. » (Gunthert, 2012, par.5). Outre Flickr qui obtient une popularité presque instantanée et exponentielle depuis le milieu des années 2000, c'est avec la venue de Facebook que la photographie sur le web change littéralement de paradigme en utilisant l'image comme outils de communication et de représentations de soi. Aussitôt importée dans son profil d'utilisateur, l'image ne sert plus d'artéfact ou de fenêtre ouverte sur la

réalité, mais bien comme un levier à la sociabilité. De par la possibilité de diffuser massivement les images, la photographie ne représente donc plus à ce titre cet objet de fascination par lequel il semblait émaner cette *valeur indicielle* (Krauss, 1990), ce fameux « ça a été » dont parle le sémiologue Roland Barthes à l'intérieur de son ouvrage « La Chambre Claire » (Barthes, p.176, 1980). En effet, la photographie argentique attestait en quelques sortes l'existence du sujet comme ayant été là, comme l'empreinte objective d'une réalité. D'ailleurs,

Cette accentuation de la dimension indicielle de l'image était certainement due à l'importance sociale et politique de l'image photographique dans les industries médiatiques en plein essor entre les années 1920 et les années 1990. Notre rapport au monde et au lointain reposait alors sur une foi dans cette objectivité d'essence démocratique de la photographie renforcée par des discours qui ne pouvaient s'extraire de l'influence de ces usages médiatiques. (Beuvelet, 2013, par. 13)

Certes, les images dont recèle le web racontent des récits elles aussi, mais plusieurs s'entendent pour dire que l'autorité due à « l'effet de présence » (Gumbrecht, 2004) dans la photographie lui a peu à peu été substitué au profit d'une valeur de *sociabilité*³. Ainsi, si elle représentait jadis un médium autonome et fortement déterminé, à l'ère du numérique, la photographie se trouve plutôt inscrite à l'intérieur d'une architecture complexe de réseaux sociaux où elle y est relayée en arrière-plan, comme un (simple) artéfact d'une présence subjective. Elle passerait donc, comme le souligne pertinemment Olivier Beuvelet, d'un « ça a été » qui fut proposé par Barthes à un « j'y ai été » qui en représente actuellement l'apanage même des réseaux sociaux. Véritable signe des temps,

La technologie numérique, par la fluidité qu'elle confère à l'image, par les possibilités qu'elle offre de la traiter en masse et en détail, de la modifier et de

3 «La révolution de la photographie vient de la conversation» dans L'atelier des icônes; le carnet de recherche d'André Gunthert, en ligne : consulté le 25/07/2014 <http://culturevisuelle.org/icones/2456>.

la fondre dans des formes de diffusion multiples, a pu contribuer à faire évoluer son paradigme, d'une mise en avant de l'objet photographié vers une mise en avant de la présence du sujet imageant en un lieu, et derrière lui, en vertu de la conduction subjective du cadrage (instaurée par la finestra albertienne), de celle du spectateur. (*Ibid.*, 2013, par. 17)

Le caractère viral de la photographie sur le web souligne non seulement l'extrême éphémérité des images diffusées sur le web, mais démontre également à quel point la photographie occupe une place centrale, voire même structurante à l'intérieur de ces nouveaux pôles de sociabilités propres au web 2.0. C'est d'ailleurs souvent ce à quoi on attribut l'extrême popularité de ces diverses communautés de partages, à savoir, la possibilité de se constituer un réseau d'amateurs et ainsi rejoindre le plus de gens possible. En ce sens, Facebook, qui représente actuellement la plus grande banque d'images au monde, s'avère donc répondre à une demande fondamentale qui est celle du partage des connaissances et des intérêts de l'amateur. Car si le/la photographe professionnel.le possédait tout de même certains canaux de diffusions au sein de l'industrie médiatique, l'amateur, pour sa part n'était jusqu'alors contraint qu'à la pratique de l'album photographique qu'il/elle montrait dans un cercle de personnes plutôt restreint. C'est donc là que s'est joué l'essentiel des transformations techniques de la photographie, de l'avènement du numérique à aujourd'hui. Et c'est précisément en me basant sur ces nouvelles réalités et à travers les nouvelles pratiques du quotidien que je tenterai, dans ce présent chapitre, de mettre en lumière les diverses formes d'expression et de subjectivité chez l'individu.

1.2- Contexte d'émergence des théories de l'individu fragmenté, du récit de soi et des identités fictives.

En dépit de ces considérations d'ordre plus technique sur la photographie, l'analyse

des nouvelles pratiques se présente avant tout comme un extraordinaire territoire pour l'expression subjective chez les individus. Actuellement, outre les différentes identités personnelle, sociale et culturelle, s'ajoute celle de l'identité numérique comme représentation de l'individu et depuis, les réflexions sur ces questions s'avèrent plus que pertinentes. En effet, depuis l'avènement d'internet au milieu des années 1990, plusieurs ont tenté de comprendre cet outil comme celui d'un vaste territoire à l'exploration identitaire. S'inscrivant en pleine filiation avec certaines théories phares de l'interactionnisme symbolique, plusieurs penseurs et théoriciens actuels réfléchissent l'avènement du web et des univers numériques comme celui d'un refuge, d'un lieu servant de rempart à une société de plus en plus complexe et difficile à cerner du point de vue individuel. Nous le verrons, ces derniers se sont vite enquis de ses discours abordant l'individu comme étant un être fragmenté, complexe et multiple. Apparues dès les années 1960, certaines de ces approches sociologiques, privilégiant des méthodes d'observations directes, tendent à s'éloigner des théories dominantes à l'époque comme la psychologie, le béhaviorisme et la psychanalyse pour s'intéresser plutôt aux approches interprétatives et aux effets de coproduction de sens chez l'individu. De ces principes fondamentaux en psychologie sociale, institués par George-Hébert Mead, vont naître, au cours des années 1970, une multitude d'approches combinant les observations liées aux relations interpersonnelles des individus, au contexte socio-économique et culturel de l'époque. Une époque qui, par ailleurs, connaît de multiples bouleversements à travers les différents États occidentalisés. Néanmoins, ce courant sociologique, plus présent aux États-Unis, s'impose alors en tentant de saisir les changements concrets qui s'opèrent, à l'intérieur du capitalisme avancé (Giddens, 1991), sur les différents comportements humains et ses nouvelles habitudes de vies. En effet, les modes de vies des individus changent de manière radicale dans ce contexte particulier et (encore) transitoire entre la fin du

régime communiste et l'entrée rapide de nos sociétés vers une économie fondée sur le capitalisme moderne. L'effritement progressif des avancements propre à l'État providence telle; la conservation d'un certain filet social, la perte significative de solidarité et de justice sociale, la précarité d'emplois, la conciliation travail-famille, l'atomisation, l'individualisme de nos sociétés sont tous des éléments représentant de nouvelles conditions auxquelles font face les individus. Conséquemment à ces nombreux changements et à la complexification de nos sociétés, l'individu fera dorénavant face à un écart toujours plus grand de ses perceptions identitaires. En effet, depuis l'intérêt pour ces questions liées à l'identité et son important apport théorique, l'individu ne se perçoit dorénavant plus de manière « unitaire », mais bien comme un agrégat, un ensemble complexe de personnalités, certaines plus codifiées et rigides que d'autres, afin de répondre aux différentes normes sociales (Lalonde, 2003). L'individu ainsi diffracté se présente, agit et interagit alors différemment selon une gamme infinie de contextes. Parallèlement, les théories traitant des nouveaux modes de vies de l'individu souscrivent généralement aux approches poststructuralistes en réfléchissant les différents contextes et habitudes de vies par l'entremise des rapports de forces et des inégalités qui s'y vivent. Ainsi, la famille, la déviance, l'école, la marginalité, les relations interpersonnelles, etc. sont toutes des sujets qui auront fait l'objet d'études approfondies par les chercheurs au cours des années 1970 en permettant de mettre pertinemment en lumière certaines disparités de classes entre les individus.

De manière plus large, les théories de l'individu s'inscrivent dans un contexte culturellement effervescent et fortement influencé par les théories dites poststructuralistes. En effet, ces théories qui sont issues de la tradition française et importées dès les années 1960-1970 au sein du milieu intellectuel anglo-saxon auront

influencé une grande part des théories critiques de l'époque. Des penseurs comme Jean-François Lyotard avec ses thèses sur la postmodernité, Michel Foucault et ses concepts sur les rapports de pouvoirs, de contrôle et de micropolitique, Judith Butler et la question du genre, Felix Guattari et Gilles Deleuze sur le concept épistémologique du *Rhizome* et leurs travaux respectifs sur l'identité, Umberto Eco, Jacques Derrida, Baudrillard et l'incontournable notion de *Simulacre* et j'en passe sont tous redevables d'une certaine déconstruction théorique dans l'édification du sens⁴. S'imposant dans un contexte socio-économique, politique et culturel marqué par une grande désillusion et un fort pessimisme ambiant, ces théories marquent la fin des grands récits historiques en s'intéressant davantage aux métarécits, ces récits individuels en marge de la grande histoire. Si cette époque marque définitivement la fin des grands paradigmes historiques, elle est également marquée par un clivage générationnel qui mènera à des luttes syndicales et étudiantes historiques (dont Mai 68), qui s'étendront partout dans les pays occidentaux. En effet, au sortir d'années marquées par de nombreuses guerres impérialistes et sanglantes (seconde Guerre mondiale, Viet Nam, Algérie, etc.), par une économie chancelante, le contexte social se veut fertile aux revendications et manifestations de toutes natures, qu'elles soient féministes, anarchistes, socialistes, altermondialistes, écologistes, anti-impérialistes, etc. C'est non seulement le milieu culturel de l'époque qui se trouve au cœur des revendications, mais c'est également celui d'une réaffirmation identitaire sans pareil. Réaffirmation qui passera notamment par une déconstruction des standards, stéréotypes et modèles identitaires prédominants. Fortement teinté par l'émergence

4 À voir notamment *Le postmoderne expliqué aux enfants* (2005) de Jean-François Lyotard, Michel Foucault et ses nombreux ouvrages dont *Surveiller et punir* (1975), *Histoire de la sexualité, La volonté de savoir* (t.1, 1976) et *Dits et Écrits, tome I et II* (2001). Les théories fondamentales pour le féminisme actuel proposées par Judith Butler dans *Trouble dans le genre* (1990). *Mille Plateaux* (1980) de Félix Guattari et Gilles Deleuze. *L'oeuvre ouverte* (1971) de Eco, *L'écriture et la différence* (1979), de Derrida, *Simulacres et simulation* (1989) de Baudrillard.

des études féministes, c'est un véritable mouvement qui s'installe afin de revendiquer l'égalité des sexes, les droits des femmes et plus largement, de remettre en question la société patriarcale dans laquelle l'Amérique s'est profondément enracinée. Qui plus est, ces discours surviennent lorsque l'identité s'en trouve ébranlée, voire menacée (Charron, 2007).

Dans une perspective résolument critique, plusieurs artistes postmodernistes traiteront également de l'identité comme étant une instance parcellaire, morcelée ou fictive dans le but d'en souligner sa perte. C'est donc travers diverses stratégies comme le leurre, le faux vraisemblable, la mascarade, l'autofiction, le don de soi, le simulacre, que ces artistes photographiques tenteront non seulement de mettre à mal les codes esthétiques propres aux *mondes des arts* (Becker, 1988), mais également de suspendre tout protocole de lecture en montrant une identité factice ou fragmentée à travers un médium qui, au contraire, sous-tend une certaine valeur factuelle. Ces propositions artistiques, que l'histoire de l'art aura désignées comme étant de la photographie postmoderniste, est au fondement même d'une importante mouvance critique qui aura à dessein de remettre en question de manière fondamentale le statut de l'objet d'art, son unicité, la spécificité du médium, son authenticité, etc. et ainsi transformer complètement le rapport à l'œuvre. J'aurai évidemment l'occasion de revenir plus en détail sur les différentes stratégies employées par les artistes afin de mettre à mal les codes propres à l'art moderniste, mais l'émergence de ce courant artistique est centrale dans la compréhension des nouvelles habitudes photographiques à l'intérieur du web 2.0. (Charron, 2007/Fraser, 2008).

Ainsi, l'émergence des discours critiques postmodernistes est non seulement fondamentale pour appréhender le domaine artistique de l'époque, mais ils

représentent actuellement l'élément structurant des œuvres qui y sont produites sur le web. Et comme le domaine artistique se trouve souvent dans une position d'instigateur des nouvelles tendances culturelles, l'art photographique sur le web n'y fait pas exception. C'est d'ailleurs sous l'appellation du « net art » qu'une importante production artistique, appuyée par les discours s'intéressant aux remodelages et aux transformations de l'identité, verra le jour. Si les productions artistiques produites dans le contexte des nouvelles technologies représentent en soi un important courant au sein de l'histoire de l'art, elles s'avèrent déjà, au milieu des années 1990, un territoire stimulant à l'expérimentation des univers numériques. Évidemment, la production artistique qui y est engendrée ne se limite pas exclusivement aux transformations en lien à la question de l'identité. Ainsi, plusieurs œuvres d'artistes du « net art » questionnent pertinemment ces nouveaux outils et interfaces numériques, entraînant avec eux de nouvelles façons de se présenter à l'autre. D'abord inscrit dans le monde des arts, c'est à ces nouvelles pratiques artistiques que certains penseurs et spécialistes des nouveaux médias réfléchiront le rôle d'internet dans la compréhension de notre monde, notre environnement et la manière de se percevoir comme individu. À l'instar des artistes de la première heure comme Grégory Chatonsky, Ana Clara Voog ou Martine Neddham, ce n'est que plus tardivement que les préoccupations davantage sociologiques apparaîtront en interrogeant l'ensemble des pratiques des internautes, dont celle des nouveaux usages expressifs de la photographie.

En effet, transposés dans le contexte actuel, les préoccupations pour la question de l'identité, avec l'émergence des sites internet tels Tumblr, Twitter, Facebook, Pinterest, Instagram, Flickr, Reddit, Snapchat et de nombreuses autres communautés de partages, a grandement favorisé l'expression de soi par l'élaboration d'un espace, d'un profil personnel. Si les différents portails possèdent chacun leurs spécificités et leurs

propres niches d'adeptes, c'est essentiellement à partir de la photographie que ces sites basent la fidélisation de leurs utilisateurs.trices. Ainsi, la multiplicité et la complémentarité de ces portails forment un véritable écosystème de communautés qui s'élaborent comme un journal intime où les intérêts de chacun.e.s seront mis en valeur. Ces espaces autobiographiques se présentent alors comme des lieux où l'épanchement de soi est constamment mis à profit par les principaux sites de partages. Pour cause, puisque les manières de se présenter à l'autre se sont décuplées depuis l'arrivée d'internet, plusieurs commentateurs des nouvelles technologies s'y sont intéressés en réfléchissant les nouvelles pratiques comme celle d'une « quête incessante de soi » (Georges, 2009, par. 2). Ainsi, comme le mentionne Fanny Georges, spécialiste de la communication :

Le fractionnement identitaire, produit de l'éclatement des normes sociales et du relâchement des dispositifs d'intégration et des rôles sociaux, se doublerait en ligne d'un fractionnement identitaire opéré par la multiplication des représentations de soi. L'utilisateur communique conjointement par l'intermédiaire de plusieurs représentations de lui-même : courriel, blogue, page personnelle, réseaux sociaux professionnels et amicaux, logiciels de partage de médias. (*Ibid*, 2009, par. 2)

Selon cette idée, la photographie, autant que la production de textes, de vidéos ou autres sur les réseaux sociaux, sont un des nombreux éléments constitutifs de l'individu *en réseau*. Dans cet environnement, les usagers s'identifient selon diverses représentations d'eux-mêmes, s'adressant à chaque fois à des destinataires différents. Cette nouvelle réalité de l'individu qui se dévoile sur le web prend néanmoins forme dans la vie quotidienne où, selon Georges, il recourt fréquemment à une sorte de *représentation en pensée de soi*. Cette idée, encore très près des considérations de Goffman sur les modes d'interactions, réitère le caractère extrêmement malléable de l'identité. Se trouvant toujours « performé » à l'intérieur d'un cadre normé, l'inscription de soi sur les réseaux sociaux est alors toujours sciemment calculée :

de sorte que chaque profil puisse présenter des signes distinctifs tout en générant des réseaux de relations qui introduisent les points communs nécessaires à la mise en relation communautaire. Une négociation entre identité et différence s'est ainsi façonnée, au cours du temps, à partir du mélange subtil des contraintes des moteurs de recherche et de l'identification. (*Ibid.*, 2009, par. 8)

La particularité des écosystèmes du web est donc le fait qu'ils favorisent une forme agissante, calculée et performative de l'identité par l'échange de « statuts » ou commentaires, réactions, articles, vidéos et photographies. Ces communautés de partages, nous dit Georges font donc parties intégrantes (structurantes) de l'équation dans l'élaboration de l'image de soi puisqu'elle y est constamment médiée par celles-ci. D'autant que ces plates-formes tendent toutes à substituer la valeur qualitative de l'identité à une valeur quantitative. Ainsi, les images sont collectées, archivées et relayées aussitôt dans le flux instantané du profil de l'utilisateur. Ces *traces*, comme les appelle Fanny Georges, s'amoncellent dans une tension constante entre les différents rôles sociaux qui y sont joués. Cette tension de l'« individu incertain » (*Ibid.*, 2009, par. 22) s'accroît alors de par « son dédoublement en ligne, par les archives personnelles. La "fatigue d'être soi" s'accroît de la sollicitation permanente du sujet par la nécessité d'actualiser sa représentation pour exister dans son réseau social ». (*Ibid.*, 2009, par. 23) Les questions induites par Fanny George révèlent certaines craintes sur l'accumulation des images d'un autre soi déjà fantasmé ou en devenir et auxquelles font face les individus sur le web. Le tout, évidemment médié par la multitude d'images en représentations d'eux-mêmes. Cette multiplicité de peaux que revêt l'individu peut néanmoins s'avérer autant un jeu conscient qu'un réel fardeau duquel certains n'auraient pas la capacité de se départir. Il en va de la façon que chacun manie ces différentes images de soi et de l'engagement émotionnel et subjectif qui y est à chaque fois impliqué.

Se référant davantage au monde du «net art» ou de l'art web, l'auteure Joanne Lalonde, docteure en sémiologie des arts visuels et directrice du groupe de recherche sur les œuvres hypermédiatiques à l'UQAM (nt2), souligne pour sa part le fait que ces multiples représentations de soi se perçoivent comme le miroir de nos tiraillements intérieur. Le web se voit alors comme le lieu où règne la mythographie, une écriture du moi, qu'elle soit visuelle ou littéraire, permettant des projections fantasmées d'un sujet qui est tantôt subversif, voire abrasif, afin de permettre une redéfinition critique de nos certitudes. Cette idée renvoie aux divers discours qui considèrent le web comme un refuge pour l'individu, un espace presque libre où plusieurs écarts sont permis afin d'évaluer de manière rétroactive les différentes interactions avec les autres. En ce sens, Lalonde rappelle qu'une portion

importante des productions d'art médiatique intègre un aspect d'autoreprésentation, réelle ou fictive. Que ce soit par l'obsession de l'autoportrait ou par la construction d'un alter ego fictionnel, les représentations véhiculées par les arts médiatiques instituent cette relation particulière avec le spectateur qui le renvoie à sa propre condition de sujet existentiel, mais aussi, à son statut de sujet culturel. (Lalonde, 2003, par. 2)

Malgré le fait que certaines de ces propositions artistiques relèvent d'un discours résolument critique par rapport à l'expression de soi sur le web, il n'en demeure pas moins qu'elles permettent de mettre en lumière une certaine tension narcissique chez l'individu. Un «conflit narcissique» nous dit l'auteur, qui s'apparente au conflit œdipien chez Freud du fait qu'il s'élabore dans l'écart toujours plus grand des perceptions identitaires. En effet, depuis les vingt dernières années, l'individu vit dans un contexte où l'éclatement des normes sociales provoque chez lui une tension constante et réflexive de ses comportements face à autrui. Situé inlassablement dans l'appréhension, le sujet moderne devra alors arborer différentes identités selon les

contextes et les gens qu'ils côtoient. L'auteure avance même l'idée selon laquelle cette nouvelle réalité serait symptomatique d'une société aux codes moraux rigides et astreignants et où il est cohérent de réfléchir cette crise de l'ego « en fonction de la répression des désirs » (*Ibid.*, 2003, par.3). La mise en scène des différentes personnalités sur le web serait alors une des conséquences de ce changement paradigmatique où l'image de soi se développe dans un contexte où les archétypes sont de plus en plus conventionnés. D'ailleurs, les différentes propositions artistiques auxquelles s'attarde Lalonde s'élaborent autour de la représentation de soi en misant presque systématiquement sur la mise en scène (souvent exacerbée) de l'intimité. Toujours dans un jeu de montrer/cacher, les mises en scène de soi agiront autant comme terrain d'exploration que d'une projection fantasmée de soi. Ces exemples visent à questionner la frontière entre le montré/caché en donnant exagérément trop à voir. Elles représentent ainsi des cas patents d'*extimité* (Tisseron, 2001) en annihilant, de par sa surenchère, tout intérêt chez le « spectateur ». C'est précisément cette mise à distance du regardeur qui va permettre de confronter l'individu moderne à sa propre condition et ce, qu'elle soit tragique ou non. Si les réflexions de Joanne Lalonde sur la question de l'identité font déjà état d'une certaine usure du temps par rapport à l'évolution des nouvelles technologies, elles permettent somme toute de mettre en lumière l'émergence de ces usages sur le web et des préoccupations qu'elles engendrent. Mais c'est avant tout le lien qu'elle propose entre les œuvres médiatiques et leurs différents contextes de production qui, me semble-t-il, fait toute la pertinence de ses propos.

1.3 – Conclusion : L'édification identitaire comme rempart au monde; regard sur des théories qui font consensus.

En définitive, le phénomène d'*extimité* s'avère essentiel afin de saisir les habitudes de

l'individu quant au désir de se raconter, de communiquer et de se représenter sur le web. Ainsi, cet épanchement de soi, cette tendance à l'extimité se définit comme le « mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique [...] Elle consiste dans le désir de communiquer à propos de son monde intérieur » (Tisseron, 2001, p.52). Cette notion répond non seulement d'un désir de s'exprimer, mais se double, sur les réseaux sociaux, d'une forte propension à l'intériorisation par la mise en relation constante de celle-ci. En effet, l'expression de soi, qui est grandement favorisée sur les différents espaces de sociabilités, s'inscrit dans un processus de valorisation constant en se comparant aux autres. Malgré l'apparente banalité de ce processus réflexif, la notion *d'extimité* se distingue non pas par sa forte présence sur le web, mais bien par les multiples formes qu'elle peut prendre. Ce qu'on retrouve au sein des communautés de partages s'avère aussi diversifié que la propension expressive et réflexive propre à chaque individu⁵. À cela s'ajoute une imposante production photographique qui va au-delà de la simple représentation de soi. Adoptant diverses attitudes, les images ainsi diffusées par les usagers sont le fruit d'un fin calcul, prenant la voie de l'autofiction, du sarcasme, etc. afin de montrer une facette de soi que l'on désire exposer. En ce sens, « Les réseaux sociaux ne sont pas une vraie mise à nue de l'individu, car ce qui est montré est très calculé : on montre qu'on est heureux, les relations sociales, les fêtes, mais on ne montre pas la tristesse, l'échec, les difficultés » (Cardon dans Beaudoux, 2013, par. 6). Ce qui relève de l'autofiction est donc une forme ténue, une *forme faible* de l'exposition de soi qui défi les aprioris en montrant une image de soi qui répond plutôt à celle que l'on désire projeter. D'ailleurs, l'auteure Régine Robin à travers son

5 En fait, il s'est transigé tout près de 300 millions d'images depuis la création de Facebook en 2004: <http://www.guardian.co.uk/technology/2012/oct/04/facebook-hits-billion-users-a-month>

ouvrage *Le golem de l'écriture; De l'autofiction au cybersoi* (1997) évoque pertinemment ces nouvelles stratégies chez l'individu. Pour l'auteure, l'autofiction représente une identité narrative dans un processus à la fois d'élaboration, mais aussi de constante reconfiguration. C'est dans cet aller-retour truffé d'essais et d'erreurs que l'individu tentera de se constituer une identité. La métaphore du tissage est d'ailleurs fort intéressante ici puisque l'identité chez Robin s'apparente à celle d'une courte pointe formée de multiples mosaïques, qui, au final, formerait un ensemble somme toute cohérent. Ainsi, le web, selon l'auteure, représente « un véritable laboratoire où s'explorent de nouvelles formes d'identités ». (Ibid, p. 263). En ce sens, l'autofiction sur le web, qui par définition s'en trouve fluctuante, mouvante et complètement arbitraire;

permet à la fois l'expérience du *changement d'identité* et le minimum de consistance que la continuité temporelle (tous les jours une entrée, une chronique) impose, au-delà de la fragmentation. Le tout est bien entendu fortement narcissique, marqué par la prolifération de "je", de "moi", ce moi morcelé, fragmenté, dissocié, saturé ou multiple si malmené dans la "vie réelle". (Robin, 1997, p.264)

Cette idée rejoint celles évoquées plus haut par Joanne Lalonde en soulignant le caractère presque réconfortant d'internet où l'individu s'y commet sans peur d'y être jugé trop sévèrement. Le web, outre l'idée de faire partie d'une nouvelle famille élargie que représente les communautés de partages, permet alors « un examen de notre moi, des rapports aux autres, à la communauté, à la citoyenneté, au sexe, au genre, à l'identité devenue fluide jusqu'à la dissolution » (*Ibid.*, 1997, p.263). Il en représente ainsi le socle de nos expérimentations subjectives et Régine Robin, bien qu'elle ait rédigé cet ouvrage dans les premières heures du web 1.0, figure parfaitement bien l'importance d'internet dans ce changement de paradigme de l'identité chez l'individu. L'auteur souligne également le fait qu'il n'existerait pas de

clivage entre la *vie réelle* et la *vie virtuelle* de l'individu, mais que ces deux instances se présentent bel et bien comme complémentaires. En ce sens, les expérimentations de l'une viendront influencer de manière positive ou négative, celles de l'autre et ce, dans un aller-retour constant. L'imbrication des deux personnalités sociale et virtuelle est essentielle dans l'analyse des nouvelles habitudes expressives de l'individu puisqu'elle en permet une réflexion qui ne soit pas polarisée entre deux instances subjectives. Attitude qui, nous le verrons, occupe une large part des discours sur la subjectivité à l'intérieur du web. Enfin, plusieurs observateurs des réseaux sociaux s'entendent pour dire que depuis l'avènement des différentes plates-formes d'échanges de personnes à personnes (peer-to-peer), l'expression de soi est apparue de manière exponentielle et l'arrivée des nouvelles technologies n'est venue qu'exacerber davantage cette nouvelle réalité. Omniprésente à l'intérieur du web, la photographie demeure alors un médium privilégié afin de mettre en lumière ces pratiques. Et puisque l'on communique de plus en plus par l'image, une réflexion centrée sur celle-ci va alors permettre de saisir l'impact qu'a eu le web 2.0 sur la manière de se présenter à l'autre.

CHAPITRE II THÉORIES CRITIQUES DE LA SUBJECTIVITÉ

À l'instar des bouleversements techniques qu'a connus la photographie depuis son apparition à la fin du XIXe siècle, ce sont les discours sur celle-ci, qui ont également dû s'adapter pour culminer à une pratique qui se présente aujourd'hui comme indissociable des écosystèmes propres aux univers numériques. En effet, à travers le web, l'image communicante est aujourd'hui considérée comme la manifestation probante d'une nouvelle culture dominante. Traversant l'ensemble des sphères culturelles des sociétés industrialisées, la photographie et la production visuelle en général se présente plus que jamais comme des objets culturels structurant des univers numériques. Dans ce contexte, et comme nous l'avons esquissé dans le précédent chapitre, les théories propres à l'édification identitaire, à celles du quotidien de l'individu qui «s'invente avec mille façons de braconner » (De Certeau, p.xxxvi, 1980), à l'autofiction et à d'autres pratiques expressives font dorénavant partie courante du langage employé par les théories sociologiques de la culture, incluant celles de l'individu. Or, de ces récents discours s'intéressant aux transformations liées à l'identité, plusieurs d'entre eux se trouvent à la traine des théories critiques de la subjectivité. C'est pourquoi il m'apparaît essentiel de retracer le contexte d'émergence de ces discours critiques en regard du nombre croissant d'individus qui, actuellement et à travers les nouveaux usages photographiques, adoptent différentes manières de s'exprimer sur le web.

2.1 - Contexte d'émergence :

Ainsi, il convient dès à présent de proposer un retour historique sur les réflexions qui se sont intéressées à la subjectivité et de voir à quel point elles ont été influentes dans la compréhension que nous en avons aujourd'hui. En effet, la question de l'identité et l'expression de la subjectivité sur le web sont souvent posées et élucidées à partir d'un bagage théorique en filiation avec les théories critiques. Réflexions desquelles a presque systématiquement souscrit, au cours de l'histoire, à une mise en garde face aux technologies, aux outils et technicités favorisant la massification de la culture. Intrinsèquement liée aux théories de la culture, la sociologie de l'individu est donc inévitablement chargée elle aussi d'une longue tradition critique qui s'est donnée comme mandat de questionner de manière presque systématique les conséquences de cette marchandisation de la culture à travers notre époque moderne. La déshumanisation, l'atomisation, la bureaucratisation, la rationalisation, l'aliénation autant individuelle que collective font donc partie des thèmes phares des différents commentateurs afin de parler de nos relations interpersonnelles au sein du système néolibéral actuel. Évidemment, le domaine des nouvelles technologies n'échappe pas à ces discours critiques en désignant souvent l'avènement d'internet comme central, dans ce qui est annoncé comme une imminente défaite de l'expérience subjective de la vie (réelle) et d'une perte qualitative des relations interpersonnelles. Non seulement, le progrès technique et les nouvelles technologies seraient à l'origine de ces divers maux dans nos sociétés actuelles, mais d'un point de vue individuel, elles brouilleraient également les repères identitaires en favorisant l'expression (ou l'exposition) exacerbée d'identités multiples qui ne seraient jamais tout à fait maîtrisées par l'individu. Déterminant une large part des sciences sociales modernes, je proposerai donc une mise en contexte de l'émergence des différents discours

critiques au sein de la sociologie de la culture et de l'individu, afin de souligner dans quelle mesure ces craintes liées aux questions de l'identité sont au cœur même du discours actuel. Il en est évidemment de même pour les nombreuses pratiques expressives à travers les univers numériques qui sont souvent perçues comme les signes les plus probants de l'appauvrissement culturel de notre époque. En somme, des formes culturelles, détenant un langage esthétique certes particulier, mais que la sociologie critique considère d'emblée comme des formes creuses, comme la démonstration tragique d'une culture en pleine perdition.

Déjà, certains sociologues, souvent associés à l'école allemande, évoluent et commentent dès le tout début du XXe siècle l'état d'esprit de cette société moderne en pleine permutation. De ceux-ci, on compte le sociologue Georg Simmel qui a souligné avec pertinence, d'une part, la « croissance des contenus culturels » (Simmel, 1988, p.208) et d'autre part, le paradoxe ou la faille de plus en plus grande à l'intérieur même du lien structurel entre le sujet et l'objet culturel. En effet, dans *La tragédie de la culture* (1988), Simmel souligne avec intuition le double mouvement de l'être dans le processus d'objectivation des objets. Pour le sociologue, « La culture c'est le chemin qui va de l'unité close à l'unité déployée, en passant par le déploiement de la multiplicité » (*Ibid.* p. 180). L'individu se cultive alors avec les éléments qu'il considère signifiant pour le développement de l'unité de sa personne. En ce sens, il n'y aurait pas d'état cultivé idéal et pur pour l'âme, mais bien plutôt un parcours parsemé d'objets culturels hétéroclites permettant de tracer la voie qui « mène de soi à soi, c'est-à-dire de la possibilité à la réalité de notre moi le plus authentique » (*Ibid.* p. 181) de se laisser nourrir par ces formes culturelles. Cette première approche dans le processus subjectif de l'individu représente d'ailleurs pour Simmel un des grands paradoxes puisqu'il doit essentiellement son accomplissement à des formes

extérieures à lui.

Il lui faut (l'individu) passer par ces créations dont la forme lui est désormais tout à fait étrangère, cristallisées en une unité close et se suffisant à soi. La culture naît – et c'est ce qui est finalement tout à fait essentiel pour la comprendre – de la rencontre entre deux éléments, qui ne la contiennent ni l'un ni l'autre : l'âme subjective et les créations de l'esprit objectif (*Ibid.* p.182).

Incidentement, avec l'accumulation des formes culturelles, l'origine de celles-ci devient de plus en plus difficile à cerner. D'autant qu'elles ne sont pas engendrées « par l'unité correspondante d'un psychisme individuel » (*Ibid.* p.203). En d'autres termes, ces formes culturelles, pour la plupart issues de la division du travail et manufacturées, n'ont pas de producteur individuel, mais bien collectif. Elles s'inscrivent donc comme étant le produit objectivé et désintéressé de multiples ouvrier.ère.s s'affairant à constituer un objet marchand. Le processus, nous dit Simmel se fait donc au profit d'une dégradation toujours plus grande de la valeur subjective de ces objets. Cet état de fait se présente pour le sociologue comme :

cette fatalité universelle qui pèse sur les éléments culturels : Le développement des objets est soumis à sa propre logique – qui n'est ni dans le concept, ni dans la nature, mais seulement dans leur évolution en tant que produits culturels humains – et dans la conséquence de cette logique, ils s'écartent de la direction dans laquelle ils pourraient s'intégrer à l'évolution psychique individuelle des êtres humains (*Ibid.* p.208).

Ainsi, l'individu devient simplement le réceptacle des biens culturels qui ne font que suivent une tangente qui s'écarte toujours un peu plus de leurs fonctions premières qui est celle de l'évolution culturelle de l'être vivant. Tel est, pour Simmel, le propre de la tragédie de la culture; une lente et progressive perte de l'« essence » positive que sous-tend chaque forme culturelle empêchant à l'individu la route de soi à soi pour l'atteinte d'une vie meilleure. D'autant que le processus d'anéantissement de l'essence des formes culturelles provient de sa structure même, à l'intérieur de la logique interne des formes culturelles. C'est donc de manière structurante que les

créations culturelles, ainsi objectivées en objets marchands, s'accumulent de façon presque infinie dans l'attente d'un/une consommateur.trice. Voilà ce qui représente sans doute le second paradoxe dans l'acquisition de la culture, à savoir le fait que les différentes formes culturelles sont elles-mêmes inscrites dans un processus qui court progressivement à sa perte. Survient alors un problème dans la capacité de réception chez l'individu qui, tentant naturellement d'appréhender les formes les plus constructives et positives pour son « évolution spécifique » (*Ibid.* p. 2010), va tenter tant bien que mal de mettre de côté ces formes culturelles les plus faibles. Ce choix implique une exigence particulière à l'individu qui provoque inévitablement ce

sentiment d'être entouré d'une multitude d'éléments culturels, qui, sans être dépourvus de signification pour lui, ne sont pas non plus, au fond, signifiants; éléments qui, en masse, ont quelque chose d'accablant, car il ne peut les assimiler intérieurement tous en particulier, ni non plus les refuser purement et simplement, parce qu'ils entrent pour ainsi dire potentiellement dans la sphère de son évolution culturelle. (*Ibid.* p. 210-211).

À terme, les productions objectives se retrouveront intégrées dans le processus d'accomplissement de l'individu, encombrant peu à peu cette voie ultime de soi à soi dont parle Simmel jusqu'à une *défaite complète de la pensée du sujet moderne*. Le risque est alors tel, devant cette incommensurabilité des formes culturelles, que l'individu, assailli, abdique littéralement en intégrant toujours davantage ces contenus culturels objectivés. Voilà le propre de ce que considère Georg Simmel comme cette tragédie de la culture; voir s'engendrer par l'individu moderne et dans un processus ascendant, une logique détournant les contenus culturels de la finalité même de la culture.

Ces différentes craintes exposées par Simmel, bien qu'elles fassent allusion à la marchandisation culturelle au début du XIXe siècle et dans le contexte bien

spécifique de la mise en place du système capitalisme à travers l'occident, se présentent néanmoins comme le fondement d'une longue tradition critique au sein de la discipline sociologique. Discipline qui aura eu tendance, depuis les quatre dernières décennies, à y incorporer également l'hégémonie *techno-scientifiques* (Habermas, 1968) et le domaine des nouvelles technologies au cœur même de cette large critique sociale. Abordant la problématique de la rupture ou la faille entre le sujet et l'objet culturel, Georg Simmel, autant que son homologue Max Weber, ont permis de mettre en place tout un appareillage théorique afin de questionner les nouveaux bouleversements sociétaux. Pour cause, ils définissent avec acuité non seulement la façon de comprendre l'époque, mais teintent profondément la façon qu'a l'individu d'agir et de se percevoir dans son milieu, sa société. Cette « critique culturelle », fortement influencée par la tradition allemande de la *Kulturkritik* et dont Tönnies, Simmel et Weber en sont les principaux représentants, passe, chez ce dernier, par la notion de rationalisation de l'ensemble des sphères d'activité. Le diagnostic Weberien de la société moderne est donc soutenu selon une approche herméneutique⁶ où, à travers cette rationalisation du monde, qu'elle soit utilitariste ou scientifique, l'auteur y constate « une réification tragique, dans l'organisation sociale, de la rationalité formelle et instrumentale de l'entendement » (Berlan, 2006, p. 103). Abordant les effets négatifs de la modernisation que le développement économique aura provoqué, c'est essentiellement à la perte de sens généralisée, à l'aliénation, à l'anomie, la marchandisation, la déshumanisation et la dépersonnalisation des relations humaines que Weber entreprend une réflexion antinaturaliste et quelque peu pessimiste de son époque. C'est plus spécifiquement dans son ouvrage *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (2002) que le sociologue traite de façon

6 Weber, selon l'auteur Aurélien Berlan, propose « une réflexion sur la signification pour l'humanité des mutations historiques » (Berlan, 2006, p.104)

générale des nouvelles conditions de vies de l'individu qui prennent désormais le pas sur les

facultés morales de sentir et de juger – facultés rendues superflues par une organisation sociale n'offrant plus de prise aux individus réduits à n'être que les rouages d'une machine qui les dépasse et les contraint. L'avenir appartient aux experts sans esprits et aux hédonistes sans cœur (Berlan, 2006, p. 103).

C'est d'ailleurs à travers la notion de la « cage d'acier » que le sociologue désigne la civilisation humaine. Elle représente en ce sens

la perte de liberté vécue par l'individu dans le "cosmos réifié" de la modernité. Ce qui était à l'origine le choix éthique des protestants (voués à la vie au travail) est devenu une nécessité impérieuse. Plus généralement, la modernisation conduit à une différenciation des sphères d'activités (économie, politique, etc.) qui imposent leur logique propre à des acteurs qui n'ont guère d'autre choix que d'y obéir (Weber, 2002, p. 220).

Ce regard critique sur la culture, au nom d'un certain idéal d'existence, prend forme autour d'un constat plus général sur la sécularisation des secteurs d'activités qui chacun, tendent à se complexifier davantage et ainsi créer de véritables structures autonomes et bureaucratisées. La rationalisation mènera inévitablement, selon Weber, à une perte de sens et à un « désenchantement du monde » (Weber, 2002) pour l'individu qui y est quotidiennement confronté. S'en suit un appauvrissement de l'expérience et du monde personnel chez celui qui ne perçoit plus aucun hasard. Un appauvrissement qui se couple inévitablement d'une incapacité ou une *faillite* du sentiment d'unité (autant individuel que collectif) dans l'organisation du monde. Ainsi, « Weber met au jour la manière dont le monde matériel se révèle sous sa plus triviale matérialité [à savoir qu'] une activité parée d'une signification profonde se trouve privée de toute dimension éthique ou religieuse pour apparaître vide de tout contenu existentiel » (Bouretz, 1996, p. 367). Ce regard tragique et teinté de nihilisme sur la modernité survient à une époque profondément mélancolique suite à une guerre des

plus meurtrière (1870-71) et à l'imminence d'une seconde (1914-18) en Europe. Pour ces sociologues, il s'agit d'une société qui semble retourner l'arme contre elle justement parce qu'elle connaît d'importants bouleversements. Ceci, tout particulièrement en ce début du XXe siècle, en Allemagne, où survient une révolution industrielle tardive et extrêmement rapide. En somme, les différents constats sociologiques sur la société allemande se sont constitués en réaction à une révolution économique capitaliste. Il s'agit alors d'un discours qui se penche de manière critique et autoréférentielle sur les problématiques propres à la modernité. Une sorte d'autocritique qui influencera non seulement une large part de la sociologie moderne, mais qui provoque encore aujourd'hui, une centaine d'années plus tard, de vifs débats sur la question de l'identité et de la place de l'individu dans ce système érigé en puissance. N'y faisait pas exception, la place de l'individu, et par définition les manières dont celui-ci s'exprime, se raconte et communique à travers les univers numériques font actuellement autant débats au sein de la sociologie de la culture. Une masse critique qui parallèlement aux sociétés néo-libérales, s'est constitué des mêmes craintes, allant jusqu'à délégitimer toute forme d'expression subjective sur le web.

2.2 - La critique artiste et ses tenants :

Certes, retracer l'origine des théories critiques est essentiel dans la compréhension du refus de l'époque à l'avancement des nouvelles technologies mais il est à présent d'autant plus pertinent de faire le saut historique afin de voir comment ces discours critiques de la subjectivité se sont progressivement transformés pour arriver jusqu'à nous. Ainsi, les tenants de l'école de Francfort ont eux-aussi souligné avec vigueur les dangers que cette culture de masse pouvait apporter notamment celles de l'instrumentalisation, l'atomisation et la subordination complète de l'individu à celle

des industries culturelles. Le terme réfère d'ailleurs aux intuitions proposées par les sociologues Théodor Adorno et Max Horkheimer qui, issus de cette tradition allemande, illustrent bien la critique cinglante des industries culturelles de leur époque. En ce sens, si les craintes de la massification de la culture sont bien réelles à l'époque où Simmel et Weber écrivaient leurs ouvrages, le contexte en est tout autre pour ces intellectuels et sociologues qui, dès le milieu du XXe siècle ont été associés à un courant de pensée prônant une réflexion critique et réflexive du capitalisme.

Se positionnant à la croisée des théories marxistes et du modèle d'émancipation de la raison propres aux Lumières, l'*École de Francfort* connaîtra un rayonnement sans précédent au sein de la récente discipline sociologique de l'époque. Constitué dès 1923 autour de l'Institut de recherche social de Francfort, le groupe compte parmi ses membres des figures importantes de la sociologie moderne comme Max Horkheimer, l'un des premiers membres et directeur de l'Institut pendant quelques années, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Georg Lukàcs, et plusieurs autres. Contraints de fermer leurs portes, suite à la montée du fascisme et à l'arrivée d'Hitler au pouvoir, plusieurs penseurs, dont Horkheimer, Adorno et Benjamin quittent alors l'Europe et les affres de la Seconde Guerre mondiale afin d'implanter un second Institut à New-York. C'est véritablement à cette époque (1950-1960) que les réflexions issues de cette École, grâce à une approche davantage interdisciplinaire et l'arrivée de nouveaux visages, débordent largement les frontières autant géographiques que sociologiques en influençant l'ensemble des sciences sociales. Néanmoins, ces premières intuitions seront teintées d'un profond sentiment de dégoût qui, chez certains subissant plus concrètement les horreurs de la guerre, sera amplifié d'un sentiment d'impuissance face à une société qu'ils considèrent des plus barbare (Guerin, 2010/Lavoie, 2007). C'est dans cette perspective que les

penseurs définiront les frontières d'une théorie critique de la culture autour des grands schèmes que sont l'industrie culturelle, la culture de masse et l'hégémonie de la technique. Plus concrètement, l'arrivée des nouveaux phénomènes culturels et outils de communications comme ceux de la presse écrite, les magazines, la publicité, les *passages* de magasins (notamment à Paris), la musique, la photographie, le théâtre, les grandes expositions universelles sont tous des phénomènes sur lesquels se pencheront ces sociologues. Si ces nouveaux phénomènes sont déjà bien ancrés au sein des sociétés européennes de l'époque, plusieurs d'entre eux devront malheureusement aussi faire le double constat de cette exacerbation mercantiliste de la culture en sol américain.

Ainsi, c'est dans ce contexte que la notion de culture de masse sera élaborée et trouvera écho chez plusieurs sociologues critiques s'intéressant aux problématiques culturelles. De cette tradition, on ne peut faire l'économie des théories proposées par Théodor Adorno et de Max Horkheimer qui, dans *La dialectique de la raison* (1974) élaborent une charge importante contre l'industrie culturelle. Représentant non seulement un ouvrage fondamental au sein des théories critiques, les préoccupations qui y sont exposées trouvent étonnamment écho chez les opposant.e.s actuels à l'industrie culturelle et technologique. C'est plus spécifiquement dans le chapitre intitulé « La production industrielle de biens culturels » que les deux sociologues s'intéressent à l'appauvrissement et l'aplanissement des formes culturelles. Deux conséquences qui représentent l'illustration patente d'un système hégémonique qui tend à annihiler tout modèle culturel parallèle. Ainsi, le capitalisme, suite à l'effritement des pouvoirs ecclésiastiques, à la disparition des derniers « résidus » précapitalistes, à la spécialisation et la rationalisation culturelle qui lui sont inhérente, a fait de ce secteur économique un domaine complètement aseptisé et donne « à tout

un air de ressemblance » (Adorno & Horkheimer, 1974, p. 130). Une industrie qui est conçue pour la masse où chaque consommateur devra trouver son produit culturel. L'imitation au sein de l'industrie culturelle est dorénavant devenue un absolu où tous les détails sont aplanis, on l'on tue l'imagination, favorise les stéréotypes, le faste, la démesure. Légitimé par la classe affairiste comme la résultante presque sacrée et idéelle de l'avancement technologique, l'industrie culturelle a eu tendance à supporter le « *business* » (*Ibid.*, p.130) et ainsi proposer au plus grand nombre un produit culturel de faible valeur. Ils écriront alors :

Pour le moment, la technologie de l'industrie culturelle n'a abouti qu'à la standardisation et la production en série, sacrifiant tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'œuvre et celle du système social. Ceci est le résultat non pas d'une loi de l'évolution de la technologie en tant que telle, mais de sa fonction dans l'économie actuelle (*Ibid.* p.130-131).

Non seulement les auteurs parlent d'un certain colonialisme culturel, mais n'hésitent pas à souligner la violence de la société industrielle qui s'est implantée dans l'esprit des individus. Une violence sur laquelle peuvent compter les producteurs d'objets culturels du fait que même le/la consommateur.trice distrait.e absorbera frénétiquement les produits qui lui sont proposés. Inscrit dans un processus purement tautologique, c'est ainsi que le consommateur averti, autant que le non-averti, est contraint d'en arriver à ce désolant constat; les innovations propres à l'industrie culturelle ne sont rien d'autre « que des innovations de la production de masses » (*Ibid.* p.145). L'intérêt de l'individu-consommateur sera dès lors de plus en plus restreint à la technique et non plus aux faméliques contenus culturels qu'ils prétendent être. Cette logique, si elle a déjà été étayée maintes fois par les tenants de l'école critique⁷, rejoint néanmoins les théories du capitaliste avancé qui leurs

7 Notamment Jürgen Habermas dans son ouvrage *La technique et la science comme « idéologie »* (1968) critique de manière acerbe les affres de nos sociétés modernes en proposant une double

semblent hors de contrôle. Un système complètement dérèglementé où même les marchés boursiers, qui jusqu'à présent faisaient office de régulateurs et d'instances de légitimation du système, ne s'appuient désormais que sur une logique abstraite et purement idéologique. La quête de l'innovation propre à l'industrie culturelle se fait dès lors au détriment de la valeur culturelle de l'objet convoité.

Mais la plus grande force de l'industrie culturelle selon Horkheimer et Adorno réside dans le fait qu'elle exploite le domaine du divertissement. C'est notamment grâce à ce filon que la logique propre à l'avancement technologique peut se déployer presque indéfiniment. Justement parce qu'« il est recherché par celui qui veut échapper aux processus du travail automatisé pour être de nouveau en mesure de l'affronter [...] Il en est de l'évasion hors du quotidien dans toutes ses branches» (*Ibid.*, p. 145-150-151). D'autant plus que cette industrie ne donne à voir qu'une utopie des plus stéréotypée, basée sur une morne et ennuyante quotidienneté. En ce sens,

la libération promise par l'amusement est la libération de la pensée en tant que négation. L'impudence de cette question qui est "que croyez-vous que les gens réclament?" réside dans le fait qu'elle en appelle à ces gens même en tant que sujets pensants qu'elle a pour tâche spécifique de priver progressivement de leur subjectivité. Même lorsqu'il arrive que le public se révolte contre l'industrie culturelle, il n'est capable que d'une très faible rébellion, puisqu'il est le jouet passif de cette industrie (*Ibid.* p. 153).

Comme en font foi ces critiques de l'industrie culturelle de l'époque et surtout la place qu'occupe l'individu dans un tel contexte, l'identité de ce dernier s'en trouvera elle aussi fort ébranlée. Paradoxalement, nous disent les sociologues,

l'homme comme membre de son espèce est devenu une réalité grâce à l'industrie culturelle. Chacun n'est plus ce par quoi il peut se substituer à un autre : il est

critique de l'hégémonie techno-scientifique en remettant en question, d'une part, le positivisme scientifique ayant transcendé toute l'histoire des sciences et, d'autre part, propose une critique du rapport *techniciste* de nos sociétés actuelles.

interchangeable, un exemplaire. En tant qu'individu il est lui-même remplaçable, pur néant, et c'est justement ce qu'il commence à ressentir lorsque le temps lui fait perdre sa ressemblance (*Ibid.* p.154).

Malgré tout, l'individu se trouve face à deux choix au sein de cette idéologie; jouer le jeu de l'industrie ou rester à l'arrière-plan et regarder passer ce qui s'avère être l'expérience appauvrie de la vie quotidienne. La critique de la culture est en ce sens plutôt cynique, voire tragique, pour qui la vie ne représente qu'un long rite de passage et où chacun doit montrer qu'il s'identifie sans réserve au pouvoir. « Aujourd'hui, le tragique s'est dissout pour devenir ce néant qu'est la fausse identité de la société et du sujet, dont l'horreur apparaît encore furtivement dans l'enveloppe vide du tragique » (*Ibid.*, p. 162-163). Ces critiques trouvent encore une fois résonance dans le contexte actuel où, nous le verrons, plusieurs s'inscrivent comme de fervents opposants aux nouvelles technologies puisqu'ils s'inscrivent dans la logique capitaliste. D'autant que ces critiques s'élaborent la plupart du temps autour de semblables et récurrents thèmes que sont l'uniformisation, l'homogénéisation des cultures, la déshumanisation des rapports sociaux, la faillite de la subjectivité, etc.

Puisant à même les considérations proposées par Weber et Simmel, le concept de tragédie est évoqué ici afin de qualifier l'état d'être par lequel l'individu ne peut s'abstraire et ainsi rendre compte de sa propre condition. Empreint d'un grand cynisme, c'est à la jeune génération à qui Adorno et Horkheimer confient le « devoir » de trouver refuge dans cette tragédie et de se débrouiller, autant que possible, afin de ne pas sombrer dans le fatalisme. Le tragique représente alors la seule porte de sortie par laquelle l'individu peut prendre conscience de sa condition. Sinon quoi, la liquidation de cette conscience tragique confirmerait selon eux, ni plus, ni moins que la disparition de l'individu. Si malmenée à l'intérieur de l'industrie

culturelle, la singularité de ce dernier se définirait alors seulement par sa capacité à marquer le « général » si fort qu'elle serait acceptée comme telle par autrui. Dans ce contexte, les particularités du moi pour Adorno et Horkheimer se révèlent n'être qu'un « produit breveté déterminé par la société, et que l'on fait passer pour naturel » (*Ibid.* p. 163). Plus loin, ils réitèrent en affirmant que cette

pseudo-individualité est requise si l'on veut comprendre le tragique et le désamorcer : c'est uniquement parce que les individus ont cessé d'être eux-mêmes et ne sont plus que les points de rencontre des tendances générales qu'il est possible de les réintégrés tout entier dans la généralité. La culture de masse dévoile ainsi le caractère fictif qu'a toujours eu l'individu à l'époque bourgeoise, et son seul tort est de se glorifier de cette morne harmonie du général et du particulier (*Ibid.* p.163).

L'individualité se targue alors, selon les termes d'Horkheimer & d'Adorno de cette facticité propre aux codes culturellement acceptés et bourgeois de l'époque. À chaque fois donc que le processus « d'individuation » à travers les sociétés occidentales progresse (processus sous-jacent de leur embourgeoisement), il s'est toujours fait au détriment de la singularité et de l'individualité des individus qui les composent. Dans un tel contexte, la culture devient l'apanage de ceux qui consentent à en acquérir toujours plus et se présente comme l'expression bonifiée de la vie. C'est donc de manière tout à fait paradoxale que l'adhésion de certains individus à la sphère d'activité culturelle tend, à l'inverse, à rendre visible un cadre d'exclusion toujours plus grand pour des individus moins privilégiés. Un cadre d'exclusion qui par ailleurs, est spécifiquement défini à partir de la classe sociale, de la position occupée et des chances qu'on tout un chacun d'y avoir accès. En somme, le/la consommateur.trice de culture, dans l'empressement et sans trop savoir ce qu'il/elle risque de manquer, y participe aveuglément et permet, de manière sournoise, d'en exclure toujours plus de gens. Ce processus d'exclusion, malgré qu'il puisse paraître contre-productif pour l'industrie culturelle s'est pourtant avéré être, au cours de l'histoire moderne, un des

plus puissants stratèges afin de rallier le plus grand dénominateur commun. Ce diagnostic extrêmement critique à propos de l'industrie culturelle, on le voit, s'inscrit en pleine filiation avec les considérations proposées par Weber et Simmel sur la défaite imminente de la pensée chez l'individu moderne. Si le constat est peu reluisant, il jouira néanmoins à l'époque d'un accueil favorable au sein de la sociologie et permettra de fédérer une large part de celle-ci à la tradition critique.

Évidemment, ces multiples craintes, bien qu'elles furent formulées avant l'arrivée d'internet dans notre quotidien, s'inscrivent néanmoins dans un contexte social particulier et transitoire entre la fin du régime communiste et l'entrée des sociétés dites « occidentales » vers une économie libéralisée, fondée sur le capitalisme moderne. Cette période, désignée comme les « Trente glorieuses » (1945-1975) et marquée par une forte croissance économique des principales puissances mondiales, s'accompagne d'une offensive tout aussi forte face à la progression constante de valeurs dites plus progressives et socialistes. D'ailleurs, l'important héritage des luttes sociales de mai 68 représente l'illustration probante de ce large mouvement contestataire dans le contexte sociopolitique moderne. Survenant à un rythme effréné, ces transformations sociales sont notamment celles d'une bureaucratie qui « s'est réorganisé dans les secteurs économiques avancés de la finance mondiale, de la technologie, des médias et du marchandisage » (Sennett, 2006, p.146). Caractérisée autant par l'avancement technologique que par un positivisme économique, cette période faste est également perçue comme la grande responsable des pertes progressives de certains avancements propres à l'état providence (déréglementation, externalisation, désyndicalisation, emplois précaires, désinstitutionnalisation, etc.) qui peu à peu, s'est imposé au profit d'une économie de plus en plus financiarisée, spéculative et mondialisée. D'un point de vue plus global et comme le souligne

pertinemment le sociologue Ulrich Beck, c'est précisément sur la classe médiane que le système capitaliste, jusqu'à la fin des années 80, a misé sa relance dans la pure tradition du fordisme. En effet, tel que le capitalisme le dictait depuis les années 60, il s'agissait non plus de déraciner l'individu de ses traditions communautaires (Legros, 1990), mais de dynamiser, à l'intérieur de cette *deuxième modernité* (Beck, 1986, pp. 19-31), le pouvoir d'achat de la classe moyenne en valorisant ses potentialités, la liberté, l'authenticité, l'originalité et l'indépendance individuelle. C'est d'ailleurs l'emballement des marchés (surtout américains) qui mènera à une forte dévaluation et une importante récession à la fin des années 80. La décennie qui suivra connaîtra alors un redéploiement du capitalisme, ou, selon les sociologues Boltanski et Chiapello, l'expression décuplé d'un *nouvel esprit du capitalisme* (1999) qui a su s'adapter aux nouvelles réalités du marché, se réinventer et se plier aux modes de vie de l'individu « contemporain ». Ce dernier doit alors, à l'intérieur d'un système connexionnisme et en *réseau* (Boltanski, Chiapello, 1999 p.168/ Callon, 1989), être en mesure de (re)générer de l'activité par la réalisation de *projets*. Il doit ainsi se révéler « *adaptable, flexible*, susceptible de basculer d'une situation dans une autre très différente et de s'y ajuster, *polyvalent*, capable de changer d'activité ou d'outil, selon la nature de la relation dans laquelle il entre, avec les autres ou avec les objets » (*Ibid.* p.182-183). Ces exigences, bien qu'elles découlent des nombreuses transformations dans le monde du travail, auront néanmoins de profondes répercussions dans les expériences de vies « ordinaires » des individus. En effet, malgré l'apparente prospérité économique qui prévaut autant à travers l'Amérique du Nord, l'Europe et l'Asie, les disparités demeurent nombreuses sur l'ensemble de la population. En fait, un bref retour en arrière permet de constater l'émergence du double visage des événements de mai 68 qui prennent d'abord forme dans l'escalade d'une révolte étudiante qui s'est transposée par la suite en une révolte ouvrière

(syndicale) plus large. De manière générale, et en regard de la mise en valeur des thèmes liés à l'affranchissement des formes traditionnelles de dominations, les contestations de Mai 68 s'inscrivent en réaction au pouvoir hiérarchisé, au paternalisme, à l'autoritarisme, à la division du travail, au contrôle domestique, et ce, sous toutes ses formes. Mais c'est véritablement à la croisée de ces luttes menées de front par la communauté étudiante et ouvrière, nous disent Boltanski & Chapiello, que les différents penseurs développeront une critique de l'*aliénation* en reprenant les principaux thèmes de ce qui est communément appelé la critique *artiste*⁸. Sous cette appellation, se trouve notamment « le désenchantement, l'inauthenticité, la misère de la vie quotidienne, la déshumanisation du monde sous l'emprise de la technicisation et de la technocratisation, et, d'autre part, la perte d'autonomie, l'absence de créativité, et les différentes formes d'oppression du monde moderne » (*Ibid.*, p.264). En somme, la critique artiste reprend l'ensemble des thèmes et des préoccupations qui ont été exposées précédemment.

C'est dans la foulée de ces bouleversements, provoqués par ce système érigé en puissance, que certain.e.s auteur.e.s, supportés par un vaste mouvement contestataire, se sont donné comme mandat de mettre à mal de manière radicale cette société en pleine mutation. Ralliant une large part de la mouvance critique, les discours se sont néanmoins scindés en deux grands axes représentés sous l'appellation de *critique sociale*; dénonçant la misère et l'exploitation et celle de la *critique artiste*; qui s'est plutôt développée à partir des exigences de libération, d'autonomie et d'authenticité.

8 Les événements de mai 1968 sont considérés comme la manifestation publique et générationnelle de la convergence des différentes luttes historiques pour une meilleure accessibilité, égalité et justice sociale. (luttes étudiantes, syndicales, féministes, homosexuelles, politiques, etc.) Et ce, autant en Europe qu'en Amérique du Nord dans ce contexte transitoire de la deuxième moitié du XXe siècle. On l'associe d'ailleurs tout aussi bien à la critique artiste que sociale.

Davantage axée sur les conséquences néfastes de ces changements sur l'expérience de l'individu, c'est à la critique artiste que l'on associe l'essentiel des théories issues de l'École de Francfort.

S'enracinant dans les valeurs libérales issues de l'esprit des Lumières, elle (la critique artiste) dénonce le mensonge d'un ordre qui ne feint d'accomplir le projet moderne de libération que pour mieux le trahir : loin de libérer les potentialités humaines d'autonomie, d'auto-organisation et de créativité, il exclut les gens de la direction de leurs propres affaires, soumet les êtres humains à la domination de rationalités instrumentales et les tient enfermés dans une "cage de fer" (*Ibid.* p. 91).

Représentant ni plus ni moins qu'une réactualisation des différentes craintes face au capitalisme du début du XXe siècle, la critique artiste se distingue cependant par l'expression d'une perte de sens généralisée touchant non seulement l'expérience individuelle, mais également celui des objets culturels, incluant celui du monde des arts. Elle s'inscrit alors contre le mercantilisme bourgeois du domaine culturel et de l'assujettissement, voire l'asservissement de l'individu face à un tel système. La critique artiste c'est aussi celle de la massification de la culture, de cette *Société du spectacle* (Debord, 1992), de cette *Société de consommation* (Baudrillard, 1970), la bureaucratisation propre à *L'homme unidimensionnel* (Marcuse, 1968) et des nombreuses autres critiques exposant leurs craintes sur les bouleversements d'ordre culturel. Dans la forme la plus achevée de la critique artiste, on rencontre notamment les écrits de la sociologue Hannah Arendt qui sera l'une des premières à évoquer l'idée d'une *crise de la culture*. Un peu à l'image de la figure du *Dandy* chez Charles Baudelaire, cette crise serait minée par la nouvelle présence du « Philistin », ce jeune aristocrate instruit, libre et de bon goût. Rendant manifeste le caractère d'auto-engendrement culturel, la notion de crise vise surtout à questionner la logique qui reproduit une culture de plus en plus pauvre et instantanée tout en occultant celle du passé. Malgré qu'elles ont maintes fois été reprises par d'autres sociologues, ces

questions, chez Arendt, réfèrent à un certain utilitarisme de la société de masse qui ne considère désormais plus la culture comme un apport positif à la subjectivité, mais plutôt comme un temps de loisir que l'on remplit. Une logique, qui, lorsqu'elle s'étend sur l'ensemble de la société et non plus seulement à la figure du Phillistin, tend alors à transformer les objets culturels en culture de masse renouvelable. Ainsi, « La culture de masse apparaît quand la société de masse se saisit des objets culturels, et son danger est que le processus vital de la société [...] consommera littéralement les objets culturels, les engloutira et les détruira » (Arendt, 1989, p. 265).

En ce sens, si la culture et les médias de masse étaient omniprésents jusqu'aux années 60, les trois décennies qui les succédèrent furent celles de leur véritable consécration avec l'apparition de conglomérats et corporations médiatiques. Outre la radio, la télévision et la presse, l'arrivée massive de nouvelles technologies comme les ordinateurs portables, les cellulaires, les photocopieurs, fax et autres outils technologiques sont tous des nouveautés qui jouissent d'une grande popularité à cette époque et font craindre une certaine déshumanisation, une autonomisation et l'aliénation de l'individu moderne. Comme le souligne Riesman :

Si nous assistons aujourd'hui à une nouvelle révolution industrielle [...] cette évolution s'applique surtout aux communications et à l'organisation administrative. Elle est symbolisée par le téléphone, les machines à calculer et les méthodes modernes qui permettent le contrôle instantané, automatique, de la qualité et de la quantité des produits (Riesman, 1964, p.181).

Ce capitalisme avancé, tel que présenté par Boltansky et Chiapello, s'inscrit en continuité avec ces transformations culturelles où plus que jamais, au cours des deux dernières décennies, les technologies changent non seulement le monde du travail, mais également tous les aspects de la vie courante. C'est donc de manière concomitante que les théories critiques ont emboîtées le pas avec cette

thèse affirmant que les êtres humains se trouvent uniformisés et perdent toute singularité, toute différence, quand ils sont rassemblés dans une foule, qui culmine, des années 30 aux années 60, dans l'idée selon laquelle on assisterait à l'avènement d'une ère des masses et de la massification de la pensée, constitue sans doute l'une des thématiques les plus souvent reprises, depuis des horizons très divers, du dernier tiers du XIX^e siècle jusqu'aux années 60 du siècle suivant (Boltansky & Chiapello, 1999, p.589).

Dans les années précédant les manifestations de Mai 68 et dans celles qui suivirent, on passe plutôt d'une critique de la société de consommation à la dénonciation de l'*inauthenticité* comme la démonstration d'un monde livré à l'opinion standardisée. Enfin, bien que les auteurs évoquent pertinemment l'idée selon laquelle la critique artiste s'est progressivement fait instrumentaliser par l'idéologie propre au «nouvel esprit du capitalisme»⁹, il est à penser que d'autres auteurs auront à dessein de réactualiser ces discours critiques. Et ce, malgré le fait que le contexte où les bases sur lesquelles reposaient ces critiques se sont plus que jamais complexifiées et démultipliées. C'est ainsi que les années 90 seront celles d'une relance de la critique fondée non plus sur la notion d'*authenticité*, mais bien sur celle de la *liberté* et de la pleine *autonomie* individuelle face au capitalisme. Dans un contexte connexionniste, intrinsèquement lié à celui de l'*acteur-réseau* (Callon, 1989), c'est précisément aux nouvelles reconfigurations de l'identité de l'individu que certains auteurs tenteront non seulement d'en comprendre les nouveaux mécanismes, mais critiqueront de manière radicale les bases sur lesquelles se sont érigées le redéploiement du capitalisme. Proposant une relecture du discours critique basé essentiellement sur l'*inauthenticité*, sur l'hédonisme matérialiste et le narcissisme contemporain, ce sont ces discours qui, à travers diverses déclinaisons, parviendront jusqu'à nous à travers

9 À ce titre, le chapitre VII – « À l'épreuve de la critique artiste » (pp. 555- 640) s'emploie plus particulièrement à une analyse du discours épistémologique sur cette instrumentalisation progressive par un capitaliste renouvelé et « connexionniste » au profit de la critique artiste.

une sociologie de la culture clairement réfractaire aux nouvelles pratiques expressives sur le web.

2.3 - Renouveau des théories critiques :

Dans cette perspective, il convient de voir de quelle façon la sociologie critique s'est peu à peu tournée afin de décrire les effets plus concrets des bouleversements liés aux contextes socioéconomiques sur les individus. Ainsi, si la capacité constante du capitalisme à se régénérer par l'exploitation et l'accumulation des ressources est perçue aujourd'hui comme un lieu commun par les théories sociologiques, force est d'admettre que ses détracteurs n'ont jamais sous-estimé cet aspect primordial dans l'analyse du modèle économique. En effet, pour beaucoup de ces commentateur.e.s, la relance qui s'est opérée au cours des années 80 est symptomatique du caractère d'auto-engendrement du système capitaliste. Comme le souligne le sociologue Daniel Bell, ce dernier « est à même de délégitimer les esprits antérieurs et de leur enlever de leur efficacité » (Bell dans Boltanski et Ciapello, 1999, p.72). C'est notamment le cas dans le contexte professionnel où les nouvelles valeurs sont venues frapper de plein fouet d'anciennes valeurs propres à l'ascétisme protestant voulant que l'individu désireux de stabilité et de prospérité se devait d'épargner et de restreindre les dépenses futiles. Valeurs qui se trouvent diamétralement opposées à celle qu'impose le capitalisme, à savoir; l'épanouissement d'un mode de vie basé sur la jouissance immédiate dans la consommation de produits culturels de masse. La figure de l'hédoniste matérialiste viendra alors ébranler les stigmates historiques du travailleur type et fera en sorte de désolidariser considérablement les liens entre employé.e.s en exacerbant leur sentiment d'individualité. C'est d'ailleurs ce qu'ont à dessein les diverses tentatives pour un renouvellement du discours critique en prenant comme

cible les entraves peut-être plus pernicieuses dans l'élaboration identitaire de l'individu. Le discours critique se penchera alors non plus sur les grandes tendances historiques de domination, mais bien sûr les changements concrets de la relance du capitalisme sur l'individu. Comme nous l'avons rapidement souligné ci-dessus, le capitalisme avancé, s'inscrit en continuité avec les transformations culturelles où plus que jamais, au cours des deux dernières décennies, les nouvelles technologies ont changé autant le rapport au monde, aux relations interpersonnelles qu'à soi. En ce sens, si Bell parle de culture hédoniste « encouragé par le système du marché des affaires (Bell, 1979, p.94), plusieurs sociologues n'hésitent pas à suivre son exemple et critique ces nouvelles « pratiques sociales centrées sur l'individu » (Heiderich, 2007, par.6). Pratiques qui participeraient non seulement d'une culture néo-narcissique et purement individualiste, mais qui, selon eux, se serait grandement exacerbées avec l'arrivée des nouvelles technologies dans nos vies. À cette époque, par nouvelles technologies, sont évidemment évoqués tous les outils de communications et les différentes structures administratives qui rendent manifeste une certaine atomisation, une massification de nos singularités, une déshumanisation des rapports sociaux et ultimement une défaite de la pensée chez l'individu.

Pour le sociologue Ulrich Beck, la mutation sociale propre aux années 1970 et 80 se perçoit spécifiquement dans l'arrachement des individus

aux conditions traditionnelles des classes et aux réseaux familiaux d'entraide pour être renvoyés à eux-mêmes et à leur destin individuel sur le marché du travail, avec tous les risques, toutes les chances et toutes les contradictions que cela représente. On a là une véritable rupture dans la continuité historique (Beck, 2001, p.158).

S'inscrivant comme une tendance inversement proportionnelle à celle de *l'individualité*, le processus d'*individuation* résulterait des transformations propres au

capitalisme avancé. En fait, l'individuation représenterait la conséquence par la négative de l'accumulation d'objets culturels par la figure du jeune aristocrate moderne. Ainsi, pour le sociologue, plus la tendance vers l'individuation s'étend, plus l'apport positif et émancipatoire de l'individualité perd du terrain. Dans cette perspective, Ulrich Beck réitère le fait que l'individualisation, résultat d'une bourgeoisie en plein essor, s'incarne également dans une nouvelle figure qui est celle du « salarié libre » propre au capitalisme moderne (Beck, 2001, p.159). Représentant toute une série d'émancipations par rapport aux liens traditionnels comme les liens familiaux, le bon voisinage, les relations professionnelles, etc. cette figure du salarié libre marque du même coup une rupture avec l'interprétation des inégalités sociales basées jusqu'alors sur des rapports de classes. L'individu y étant définitivement détaché, peut alors ériger une identité à la carte, selon l'emploi qu'il/elle occupe et/ou encore les objets culturels qu'il/elle consomme. Ainsi, le sociologue Christopher Lasch fait remarquer, à propos des nombreuses angoisses dans la structure de la société;

il y a plus de vingt-cinq ans dans *La foule solitaire* (1964) David Riesman montrait [...] un changement fondamental dans l'organisation de la personnalité : l'individu autonome, type dominant au XIX^e siècle avait cédé la place à l'hétéronome du temps présent, qui reçoit de l'extérieur les lois qui le gouverne (Lasch, 1979, p. 98-99).

Dans *La foule solitaire* (1964), Riesman, comme plusieurs de ses prédécesseurs d'ailleurs, s'emploie en effet à analyser les différentes sphères de la société afin de saisir les

aspects essentiels de l'homme nouveau : son désir ardent de bien s'entendre avec autrui; son besoin d'être, même dans la vie privée, en accord avec les exigences des grandes organisations; sa façon d'essayer de se vendre comme si sa propre personnalité était un produit auquel on pouvait assigner une valeur marchande; son besoin névrotique d'être aimé, rassuré et de se gratifier oralement; l'aisance avec laquelle ses valeurs peuvent être corrompues (*Ibid.* p. 99).

Or, si Lasch se défend bien de prendre ses distances face aux différentes critiques apportées à ce nouvel hédonisme contemporain, il concède néanmoins que l'individualisme de l'époque masque une dure lutte pour l'atteinte du pouvoir. Une exigence individuelle, découlant du positivisme et du rationalisme, qui exacerberait l'expression d'une culture narcissique. C'est donc sur la propension de l'individu à l'hédonisme que la critique jettera son dévolu. D'ailleurs, l'ouvrage de Riesman, bien qu'il arrive hâtivement dans le renouvellement des théories critiques, souligne les nouveaux modes de vies de l'individu en y relevant, non sans nostalgie, toute leur *inauthenticité*. L'auteur évoque notamment l'influence des communications de masse sur la manière d'agir et de penser de l'époque, et traite de l'importance qu'a pris le regard des autres sur l'individu, de cette approbation qui devient nécessaire et qui plus est, sera recherchée par celui qui vit dans ce monde. « Dans une telle situation, l'approbation en elle-même, quel qu'en soit le sujet, devient pratiquement l'unique critère incontestable : du moment qu'on vous approuve, c'est qu'on a réussi » (Riesman, 1954, p.79). Le sociologue évoque le fait que les désirs, sentiments des plus légitimes, font désormais l'objet d'une faillite dû à l'uniformisation des objets culturels. C'est à l'ensemble des sphères de la vie que cette logique sera appliquée menant inéluctablement à une perte de l'individualité des individus;

Les êtres et les amitiés sont considérés comme les plus importants de tous les biens de consommation : c'est le groupe des pairs qui devient lui-même le principal objet de consommation, du fait que, sur le plan des goûts et des préférences, ses membres sont constamment en compétition (*Ibid.*, p. 120).

Situé inlassablement dans la comparaison, l'individu excellerait même à établir une certaine hiérarchie de popularité auprès des membres de son entourage. Cet individu, nous dit-on, agit dans un monde où l'essentiel de son expérience passe à travers le spectre de la consommation de masse. Il adopterait alors une attitude marchande vis-

à-vis de ses pairs qui teinterait l'ensemble de ses interactions. Or, cette attitude mènerait à une lassitude de soi résultant de l'accumulation de rôle à adopter et des exigences à conforter. Cet état d'être, selon Riesman, influencerait même l'ensemble des sphères d'activités de l'individu afin de marquer sa personnalité. De la consommation d'aliments responsables (*Ibid.*, p.201) en passant par une forte propension à l'activité sexuelle pour contrer l'apathie (*Ibid.*, p.206), à une fausse complaisance dans le contexte déshumanisé du travail (*Ibid.*, p.341), à une volonté à s'imaginer comme quelqu'un d'autre dans un monde où la sphère des plaisirs est devenue la sphère des soucis (*Ibid.*, p.321), etc. Mais comme il a été mentionné plus haut, c'est précisément à ce besoin d'approbation de ses pairs, dans un monde en réseaux et connexionniste, que les auteurs critiqueront le glissement qu'a pris l'individu dans ce contexte de modernité avancée.

Même son de cloche du côté du sociologue Daniel Bell qui, dans son ouvrage *Les contradictions culturelles du capitalisme* (1979), soutient l'idée selon laquelle l'hédonisme est devenu la valeur principale de notre société. La montée d'un hédonisme matériel proviendrait des différentes fractures qui se sont opérées au sein du capitalisme avancé. Interprétée comme de pures contradictions par Bell, l'idéologie capitaliste s'impose dans toutes les sphères culturelles avec ses nombreux paradoxes et disjonctions. De manière générale, ces disjonctions, dues entre autres à la sécularisation des sociétés modernes, à la faillite de l'idéologie moderniste, à un grand mouvement de désillusion face aux perspectives d'avenir, ont toutes contribué à exacerber un individualisme triomphant. De ces fractures va émerger un hédonisme tendu vers le bien-être matériel et le luxe. Qui plus est, « l'idée de plaisir comme mode de vie, est devenue la justification culturelle, sinon morale, du capitalisme ». (Bell, 1979, p. 32). Une idée de plaisir qui se trouve, dorénavant, complètement

assujettie aux règles du marché, à l'effet de mode, à la consommation de bien matériels. Et par extension,

Pour l'homme moderne, cosmopolitain, la culture se substitue à la religion et le travail n'est plus qu'un moyen de développer la personnalité ou une justification esthétique de l'existence. Mais ce passage de la religion à la culture provoque une extraordinaire transformation de la conscience et particulièrement du comportement de la société. (*Ibid.*, p. 165).

L'interprétation de Daniel Bell sur les transformations de l'époque s'ajoute ainsi à celles déjà exprimées par bon nombre de sociologues prônant la même approche critique. Cette mouvance, visant à réactualiser la critique artiste, tend à s'éloigner de l'édifice théorique de la première école en se penchant non plus sur les thèmes de la déshumanisation, l'atomisation et l'aliénation de l'industrie culturelle, mais bien sur une analyse ayant pour volonté d'aborder les bouleversements sur l'individu de manière plus concrète. En posant un regard plus sensible sur les répercussions réelles et quotidiennes des changements concernant notamment les relations interpersonnelles, le travail, la salariat, les situations de précarités, l'économie, la politique, la pauvreté, les relations de couples, les habitudes de consommations, la culture ou autres. Or, les analyses, du point de vue de la sociologie de la culture, dénotent une tendance à épouser un diagnostic proche du « néoconservatisme » (Allard, 2003) voulant que l'expression subjective et l'auto-représentation, résultat du brouillage entre le public et le privé, soit le triste sort d'une société atrophiee par l'expression publique et la représentation politique. Ainsi, les remises en cause de l'authenticité de l'individu se sont peu à peu transposées vers l'image d'un individu déterminé, voire même intransigeant, notamment dans sa nouvelle quête du bien-être personnel et de l'estime de soi. Auquel cas, ce dernier devra faire face au triste spectacle qu'offre la société actuelle. Cette idée, reposant sur une conception *tragique* de l'individu prend non seulement ses bases théoriques au cœur de la longue tradition

critique, mais s'avère être un reflet plutôt morose et cynique de l'élaboration identitaire de l'individu et de son expérience dans un monde considéré comme des plus hostile.

À la lumière de ces nombreux auteurs qui se basent sur une conception négative des potentialités expressives de l'individu dans un tel contexte, il est intéressant de constater à quel point ces intuitions restent, à proprement parler, au niveau de l'observation sociologique. Sous l'apparente complexité des changements qui s'imposent dans les habitudes de l'individu, les auteurs demeurent pourtant dans des considérations qui semblent, la plupart du temps, répondre de lieux communs. À cet égard, si la perspective historique semble manquer chez certains auteurs, d'autres, se situant dans la même filiation critique, exposeront leur considération avec plus d'acuité et de profondeur. C'est notamment le cas du sociologue Christopher Lasch qui, tel que cité plus haut avec son ouvrage *La culture du narcissisme* (1979), connaîtra une large diffusion au sein de la (récente) discipline de la sociologie de l'individu. Toujours ancré dans une logique critique de l'instant présent et de la quête du bien-être personnel, Lasch évoque les nouvelles habitudes des individus par l'entremise de la figure de Narcisse. Il dira d'emblée : « L'atrophie des anciennes traditions d'autonomie a érodé notre compétence à conduire les affaires de notre vie quotidienne dans un grand nombre de circonstances, et nous a rendus dépendants de l'État, de la grande entreprise et autres bureaucraties » (Lasch, 1979, p.36). Narcisse représenterait alors l'explication psychologique de ces changements. L'individu a, semblerait-il, constamment besoin des autres pour en récolter toute estime de lui-même. Malgré son attitude d'individu libre de contraintes institutionnelles, il en est tout autrement quand vient le temps d'affirmer sa liberté, son autonomie et l'affirmation de son individualité. « Elle contribue, au contraire, à l'insécurité qu'il ne

peut maîtriser en voyant son "moi grandiose" refléter dans l'attention que lui porte autrui, ou en s'attachant à ceux qui irradient la célébrité, la puissance et le charisme » (*Ibid.*, p. 37). Cette idée trouve écho dans le dualisme qui oppose la vie privée et la vie publique en un véritable champ de bataille. Pour l'auteur, et contrairement à ce que prétend Richard Sennett dans *Les tyrannies de l'intimité* (1979), les relations sont de plus en plus difficiles à entretenir dans ce contexte, prenant véritablement des airs de combats quotidiens sous les exigences de la vie publique. Selon Sennett, qui inverserait la cause à ses effets, l'importance de la vie privée pour les individus aurait peu à peu transformé (dégénéré) le domaine du politique¹⁰. D'une conscience de classe, l'individu est passé à une conception de sa position sociale comme le parfait reflet de ses aptitudes. Comme si tout tournait autour de lui, la politique ne représenterait plus une lutte pour le changement, mais bien une lutte pour la réalisation de soi. Dans les faits, et malgré cette divergence théorique, pour Lasch, c'est Narcisse qui conçoit la vie comme une succession d'images de lui-même. Vivant dans un tumulte d'images, de caméras, de signaux électroniques, d'impressions enregistrées, Narcisse agit dans un monde si médiatisé qu'il en altère considérablement l'expérience. Le contexte relationnel propre au travail de la bureaucratie moderne entraîne également des réactions narcissiques avec le regard constant qui est porté sur soi. En fait, Lasch suppose que l'individu se regarde constamment. Il le fait pour l'apparence, le look qu'il revêt, les problèmes médicaux, la maladie (idéologie thérapeutique), dans la séduction, dans l'approbation publique, etc. Aidé par l'industrie culturelle, l'individu se trouve lui-même instruit par la

10 L'auteur parle d'ailleurs d'une « idéologie de l'intimité », un hédonisme matériel qui aurait parasité toute la sphère publique constituerait l'une des premières manifestations du malaise contemporain. En somme, l'intérêt qui est porté à la découverte de soi, aux rapports personnels et à l'intimité ne serait que le résultat patent d'un triste repli sur soi. Ce culte de l'intimité répondrait alors non pas d'une affirmation de la personnalité, comme l'affirme Lasch, mais bien de son effondrement.

publicité afin de lui présenter le produit idéal : un produit comme l'image de lui-même. Se référant aux écrits de Goffman, Christopher Lasch souligne la double tangente de la marchandisation et de la bureaucratisation qui, étant de plus en plus tyrannique, représenterait une composante importante du malaise contemporain. Ainsi, « Pour le moi-acteur, la seule réalité est l'identité qu'il parvient à construire à partir de matériaux fournis par la publicité et la culture de masse, de thèmes de films et romans populaires, de fragments arrachés à une vaste collection de traditions culturelles » (*Ibid.*, p. 128). Ces miroirs de nous-mêmes servent à trouver les failles, les décrépitudes qui pourraient nuire à l'apparence que nous voulons donner. Cette idée représente le trait distinctif de l'époque où l'élimination des compétences liées au travail (usine ou bureau) a créé de nouvelles conditions se mesurant en termes de personnalité.

Tout comme Richard Sennett, Lasch consent qu'il y ait eu un changement de paradigme au cours du XXe siècle qui est passé de la considération des éléments communs et constitutifs de toute nature humaine à l'émergence de la personnalité « comme l'expression unique et particulière de traits individuels » (*Ibid.*, p. 130). C'est véritablement à ce moment, selon les deux sociologues, que l'apparence extérieure a pris une importance majeure dans l'expression de la vie quotidienne. Ce tournant ferait en sorte que plus rien n'est laissé au hasard, et ce, autant en ce qui a trait aux potentiels effets sur autrui que la satisfaction personnelle qui peut en être retirée. Cette surveillance anxieuse de soi permet alors une certaine distanciation ironique par rapport à la vie quotidienne. Cherchant à se défaire de ce sentiment d'inauthenticité généralisée, l'individu tente de transformer son rôle « en une élévation symbolique de la vie quotidienne, et se réfugie dans la plaisanterie, la moquerie ou le cynisme » (*Ibid.*, p. 133). Inscrit dans une escalade cynique, l'individu

qui prend « conscience de sa conscience de soi » (*Ibid.*, p.134) devra faire face à une contrainte sans pareil. Une situation tellement accaparante qu'elle est définie par Lasch comme celle d'une véritable torture. Se sortir de soi-même, comme cette *cage d'acier* de Weber, tel est le but de l'individu agissant dans le monde moderne. « Les hommes avaient l'habitude de se répandre en plaintes sur l'ironie du sort; maintenant ils préfèrent l'ironie de la conscience incessante de soi » (*Ibid.*, p. 138).

D'un point de vue sociétal, Christopher Lasch soutient que le capitalisme avancé semble renforcer ce sentiment néfaste par une exigence, non plus basée sur la réussite personnelle, mais bien d'en appeler à un peuple d'abruti, résigné, ne cherchant qu'à trouver satisfaction dans les heures consacrées aux loisirs. Une véritable perdition de l'individu qui est perçue comme la manifestation probante du capitalisme. Ce dur constat de la société moderne, Lasch le souligne également par le fait que le progressisme (américain) semble avoir rejeté du revers de la main ses origines, pourtant bien ancrées dans le libéralisme, en n'en aménageant non seulement les conditions de travail, mais également la vie privée et le temps de loisirs de l'individu. En somme, cette société tend à l'assujettissement des individus en rendant de plus en plus difficile le fait de trouver satisfaction dans le travail « mais elle l'entoure simultanément de fantasmes fabriqués qui sont censés lui procurer une gratification totale » (*Ibid.*, p.285). L'auteur évoque d'ailleurs un nouveau paternalisme basé sur une forme de sujétion à la bureaucratie. « Ce que les spécialistes en sciences humaines voient comme un réseau sans fin "d'interdépendance", représente, en fait, l'assujettissement de l'individu à l'organisation, du citoyen à l'état, du travailleur au directeur, et du parent aux " professions de l'assistance " ». (*Ibid.*, p.283). C'est ainsi inscrit dans une spirale ascendante que la société moderne plongera inévitablement dans un narcissisme de plus en plus prégnant. D'une part parce que les individus, que

Lasch nomme Narcisse, jouent un rôle manifeste dans la vie contemporaine et seront ainsi adulés, idolâtrés par la masse. D'autre part, parce que ces derniers, ayant atteint un statut supérieur, seront considérés comme tels par la société et se verront confortés de différentes façons dans le durcissement de leurs traits narcissiques. Enfin, le Narcisse contemporain, tel que Lasch le conçoit, souffre d'un réel sentiment d'inauthenticité et de vide intérieur qui se répercute certes, dans toutes les sphères de sa vie, mais plus fortement dans les relations interpersonnelles. Dans un tel scénario, l'individu aura du mal à se connecter ou interagir avec les autres. Représentant le socle de l'édification identitaire, ce scénario, représenterait pour le sociologue une tragédie digne des considérations wébérienne sur l'individu moderne.

2.4 - Les théories critiques actuelles :

Avec l'arrivée massive d'internet au milieu des années 1990, ces nombreuses craintes se sont avérées un terreau fertile afin de questionner ce nouvel outil qui, en l'espace d'une décennie, aura complètement changé les habitudes de vie. Si plusieurs n'hésitent pas à parler de l'avènement des nouvelles technologies comme d'un véritable changement structurel (autant économique que politique) dans les sociétés avancées, force est d'admettre qu'elles interviennent de manière fondamentale lorsqu'il s'agit de réfléchir la question de l'identité. Or, puisqu'ils sont au cœur de rapides bouleversements, les réseaux sociaux amènent généralement leur lot de critiques quant aux potentialités de l'expression subjective à l'intérieur des nouveaux environnements internet. Comme il en a été question dans les différents ouvrages traités, les auteurs ont tous comme prédicat le fait que « l'expressivisme est un privatisme » (Allard & Vandenberghe, 2003, p.8) et qu'ainsi, l'individu moderne tend à se lover dans un « être ensemble » institutionnalisé et factice lui permettant de

conforter son besoin impérieux de reconnaissance, son égoïsme, la dépendance de l'estime de soi et l'approbation extérieure (Allard & Vandenberghe, 2003). Pour Laurence Allard, les idées avancées par le sociologue Richard Sennett représentent parfaitement ces théories critiques se développant autour d'une certaine pensée « néo-conservatrice » (Allard, 2003). En effet, l'ouvrage *Les tyrannies de l'intimité* (1979) représente éloquemment cette « idéologie de l'intimité », cette priorité accordée à l'espace intime au sein des industries culturelles et qui créerait, d'une part, une sorte de replie sur l'esprit de communauté (contact réel) et d'autre part, un désintéressement envers la politique. Cette critique des médias de masse, bien qu'elle s'inscrive encore dans une volonté de renouvellement des théories critiques, s'élabore selon une logique où l'expressivisme sur le web relèverait d'une privatisation de l'espace public, « d'une virtualisation solipsiste du monde ». (Allard, 2003, p.8). Si l'on conçoit le web comme la manifestation en miroir de notre monde réel, avec ses fenêtres sur des mondes intersubjectifs, cette idée met à mal le fait même que l'on puisse considérer la valeur idiosyncrasique et réflexive du web chez l'individu. S'exprimer s'apparenterait alors à légitimer et supporter un environnement qui se révèle être de plus en plus institutionnalisé, régit et policé autant par les corporations privées que par le domaine jurico-politique.

Plus près de nous, plusieurs sociologues ont émis de sévères réserves quant à l'arrivée d'internet et des univers numériques ces dernières années. Celui qui en jettera les bases est l'auteur Américain Andrew Keen avec son ouvrage *Le culte de l'amateur : Comment internet tue notre culture* (2008). En effet, l'auteur et polémiste définit d'un côté la notion d'*amateur* dans le contexte du web, et de l'autre, s'applique à exposer les menaces que la *révolution web* produit sur les valeurs, l'économie et la culture. Si le mandat semble hors d'atteinte, Andrew Keen, dans une facture pamphlétaire,

déconstruit « la grande séduction » mise de l'avant par l'avènement d'internet. Une révolution qui favoriserait « les observations superficielles au détriment des analyses en profondeurs, les opinions irréfléchies au détriment des dialectiques éclairées. » (Keen, 2008, p.24). Internet, en ce sens, aurait considérablement appauvri la culture en offrant un amas d'informations futiles. À travers le regard atomisé des internautes, qualifié de myopie individuelle, la vérité s'uniformise peu à peu, devient floue et s'estompe jusqu'à disparaître complètement. Ce sinistre regard est pourtant, semble-t-il, le prix à payer pour la démocratisation des technologies de l'information. Il devient alors de plus en plus difficile de distinguer le vrai du faux dans l'offre d'informations qui est mise à disposition.

Cette confusion de l'auteur et de l'auditoire, des faits et de la fiction, de l'invention et de la réalité a pour effet d'occulter encore davantage l'objectivité. Le culte de l'amateur nous empêche de différencier le lecteur de l'écrivain, l'artiste du frimeur, l'expert de l'amateur, le produit artistique du fait publicitaire. (*Ibid.*, p.31).

Une confusion qui prend racine dans le fait que tout le monde a droit de parole sur le web et que selon l'auteur, le talent, demeure une qualité en quantité extrêmement limitée à travers les multiples communautés de partages. Sans la présence d'une véritable structure, comme celle dont se sont dotées les médias traditionnels, la mise en valeur du talent de l'individu ne pourra jamais se produire. Et c'est spécifiquement cet idéal de *l'amateur noble* qui mine la crédibilité et l'autorité de l'expert. Nous aurions plutôt affaire à une « dictature d'imbécile » (Keen, 2008) qui menace de renverser nos institutions et traditions intellectuelles. Chacun peut dorénavant s'aventurer comme journaliste citoyen et ainsi renforcer cette idée que nous serions aujourd'hui devant « une nation éparpillée dans le dédale numérique du web 2.0, une nation si fragmentée qu'elle est devenue incapable de débattre quelque sujet que ce soit de façon informée et éclairée. » (*Ibid.*, p. 53). Définis comme les dédales de la

culture web 2.0, les blogues, commentaires et autres traces de l'expression individuelle représentent pour Keen, une perte considérable de temps pour l'ensemble d'une société. Dénués complètement de codes moraux, l'usurpation d'identité, les avatars, les auto-fictions tendent à miner la frontière entre *faux-nez* et vérité. Qui plus est, les sites de microblogues comme Reddit, Digg, Delicious (dont cite l'auteur) sont révélateurs de cette confusion puisqu'ils appuient leurs algorithmes de recherche essentiellement sur les recommandations et préférences de leurs utilisateur.e.s. Ainsi, « au mieux, cette méthode restreint notre accès à l'information. Au pire, elle déforme dangereusement notre vision du monde et notre perception de la vérité » (Ibid., p. 80). En somme, Andrew Keen targue la plupart des pratiques sur le web de court-circuiter les canaux traditionnels d'information, de commercialisation et de diffusion de la culture tout en accélérant leur mise à mort. La publicité, le piratage musical et intellectuel, la mort des journaux et magazines, la fraude, les abus sexuels, le vol d'identité, etc. sont toutes de nouvelles réalités ou conséquences d'un *désordre moral* (Chapitre 6) dans lequel une génération complète de pilleurs, de voleurs, de malfaiteurs investit les failles du web 2.0. Évidemment, les solutions proposées par Keen conjurent autant les autorités politiques que l'autorité parentale à davantage d'interventionnisme de leur part afin de réguler et policer cet espace qui, en ses termes, est en train ni plus ni moins de tuer la démocratie moderne.

Se définissant comme le contrepoids d'une certaine *idéologie techniciste*, certains auteurs, dont notamment Andrew Keen, clament haut et fort le fait que trop longtemps, les théories critiques sont restées muettes face à un discours soi-disant hégémonique qui est celui de la libération individuelle, de la démocratisation informative et de la neutralité politique que favoriserait internet. Face à cette

« pensée unique »¹¹, s'oppose plusieurs sociologues qui entendent contester l'

appauvrissement du monde qui en découl[e]ait (uniformisation des modes de pensée, standardisation des façons de vivre, appauvrissement des savoir-faire, etc.), de la fragilisation de la société qu'elle entraîn[e]ait (précarisation, instabilité, mise en concurrence, angoisse de la déconnexion, règne de l'immédiateté et de la toute-puissance, etc.) (Biagini, 2012, p.7).

Désigné comme des « technolâtres » ou « technofans », ces penseurs désirent rectifier un discours qui, disent-ils, après avoir fait l'apologie des institutions gouvernementales, s'est rapidement déplacé vers les objets technologiques comme les ordinateurs, logiciels, réseaux pour finalement glorifier des entreprises comme Google ou Facebook. Ayant à dessein de déboulonner chacun des mythes entourant les nouvelles technologies, l'auteur Cédric Biagini, dans son plus récent ouvrage *L'emprise numérique : comment internet et les nouvelles technologies ont colonisé nos vies* (2012), expose en onze chapitres les dérives de l'idéologie techniciste sur l'individu. En s'attardant coup sur coup à des réalités actuelles telles que l'avènement des liseuses (*Reader*), l'éducation marchande (*e-learning/e-classe*), Facebook et Twitter, l'*Hacktivisme*, le *Slacktivisme*, et autres phénomènes du web, l'auteur y accole systématiquement des vertus destructrices pour celui qui s'y plie. Dans une société où la (sur)représentation individuelle fait loi, l'individu serait constamment tourné vers l'extérieur, dans un souci de transparence afin de s'introduire au réseau, à cette grande famille et y rester. En ses termes : « Cet être fabrique en permanence des images de lui-même, auxquelles d'autres images répondent. L'intériorité disparaît : plus de richesse intérieure, juste une intimité surexposée, creuse et uniformisée, dans une société dont le lien social tout entier est orienté vers la communication. » (*Ibid.*, p. 189). Biagini développe cette idée, comme plusieurs avant lui l'ont fait, à partir de prémisses voulant que l'être narcissique intègre lui-même et à un très jeune âge ces

11 www.monde-diplomatique.fr/1995/01/RAMONET/1144

stratégies valorisant l'auto-promotion. À la lumière des marques qui nous entourent, l'individu développerait un *personal branding* à l'intérieur du web 2.0. Une logique marchande où chacun devient le *manager* de lui-même, gère son image, son identité et sa réputation numérique. Ces tribulations subjectives représenteraient alors la triste réalité des individus au sein des réseaux sociaux et préfigureraient « l'évolution de nos sociétés vers la *réification* marquée par la négation de l'intériorité, l'apologie de l'"extimité", et l'aliénation des imaginaires collectifs. » (Ibid., p. 194). En ce qui a trait à Facebook, l'auteur souligne le fait que le gestionnaire de profils ne favorise en rien les liens d'amitié et qu'au contraire, il crée une forme « d'entre-soi » en favorisant un repli sur-soi, sur sa bulle.

À cette idéologie du réseau ou *techno-utopie*, entourant la démocratisation d'internet dans les années 1990, s'oppose une vision critique qui y voit une réactualisation de l'idéologie du progrès. En effet, ces opposants considèrent cette première révolution numérique comme une relance encore plus individualiste et attirante (*cool!*) que celle qui a été prônée par les entreprises au sein de la modernité avancée. Pour Cédric Biagini, les tenants d'une nouvelle utopie technologique seraient alors obnubilés par quatre principaux vecteurs que sont 1- l'annonce d'une importante révolution sociale; 2- les réseaux sociaux favoriseraient la paix et la cohérence sociale; 3- la venue de prospérité, de progrès et le signes de nouvelles activités autant sociales qu'économiques, 4- l'incarnation, par nature, d'un progrès technique. Un monde fondé sur ces nouvelles bases permettrait donc de dépasser enfin les organisations politiques et économiques en prônant une structure en réseau qui impliquerait dans sa structure même un idéal de démocratisation, d'horizontalité, de dé-hiérarchisation, de liberté individuelle, etc.. De la culture altermondialiste, en passant par celle du *Hacker*, l'idéal de démocratisation des univers numériques a fait son chemin à

travers les réflexions de différents penseurs et sociologues. Allant même jusqu'à inspirer une certaine branche d'intellectuelle néo-marxiste avec notamment Toni Negri, Micheal Hardt, Yann-Moulier Boutang, Bernard Stiegler qui ont unis leurs voix afin de défendre une nouvelle utopie technologique. Cependant, ces prophéties ne s'avèrent être, pour Cédric Biagini, que l'incarnation d'une reprise encore plus agressive du capitalisme avancé en s'appropriant non seulement la force de travail de l'individu, mais en colonisant également ses temps morts, c'est-à-dire, son temps de loisirs. Dans un contexte où les principaux pôles de sociabilités dominent largement le paysage du web, le consommateur devient non seulement un utilisateur de ces réseaux, mais un ambassadeur de marques qu'ils/elles sont invité.e.s à « aimer » (*Like*) ou à endosser. Valorisant la vitesse, l'efficacité, la satisfaction immédiate des pulsions primaires, le capitalisme exacerbe cet appétit de jouissance immédiate. Il en serait ainsi autant dans l'offre des industries culturelles que dans la logique même des innovations technologiques¹² qui tire l'individu vers le bas, vers une perte considérable de valeurs. Ce règne du quantitatif et cette tyrannie de l'instant, Biagini l'évoque par un ennui profond et la perte de l'appétit culturel. Encore très près des observations de Simmel (un peu plus d'un siècle plus tard), cette idée de fuite vers l'avant, se conclut bien souvent, selon l'auteur, par une absence complète de prise sur le réel. Il dira, « Cette absence a des conséquences car "c'est donc soi-même que l'on risque de perdre dans ce temps morcelé, au prix d'intenses souffrances existentielles" » (*Ibid.*, p. 363). L'idée de perte de contrôle revient d'ailleurs inlassablement au sein des théories critiques. « "Le monde nous échappe, confirme Ollivier Dyens, se développe indépendamment de nous, crée sa propre structure de survie, sa propre moralité, sans tenir compte de notre existence. Nous ne sommes

12 Notamment avec l'obsolescence contrôlée des industries technologiques dont il est question dans le chapitre 10 du même ouvrage : « Le temps de la démesure ».

plus essentiels à la survie de la civilisation." » (*Ibid.*, p. 384). Cette vision tragique de notre société actuelle et disons-le, plutôt nostalgique d'un monde antérieur, s'inscrit à plein dans une logique dialectique où le consommateur se trouve complètement instrumentalisé par l'industrie technologique.

De cette longue tradition critique est née non seulement l'idée selon laquelle l'individu en réseau serait invariablement asservi par l'industrie technologique, mais également la négation profonde d'une quelconque valeur expressive sur le web. Pis encore, la propension qu'ont les individus à s'exprimer, interagir et échanger via ces nouvelles pratiques (notamment photographiques), serait pointée du doigt comme étant en partie responsable de l'aplanissement de l'expression individuelle sur internet. Dans cette perspective, *l'extimité* dont fait état le sociologue Serge Tisseron dans son ouvrage *L'extimité : L'intimité surrexposée* (2001) serait un des effets pervers de l'épanchement de l'individu sur les différents réseaux sociaux. Brouillant ainsi davantage les frontières ténues entre l'intime et le public. De manière générale, c'est la tension entre la place qu'occupe l'expression de la subjectivité sur le web (régit par le libre arbitre) et l'influence grandissante des réseaux sociaux qui est actuellement remise en cause par les théories critiques. Considérée comme un «bruit»¹³ futile dans un monde «spectacularisé», chaque tentative de subjectivité est perçue comme une simple manière pour l'hédoniste matérialiste de capturer le regard des autres et ainsi prendre la mesure de son «moi impérieux». À l'intérieur du web, chaque manifestation qui va dans ce sens tend alors à tirer vers le bas l'atteinte, autant personnelle que collective, d'une culture qui serait plus positive et légitime pour la société. Vus de façon clairement péjorative, les échanges, interactions, tweet, profils Facebook, images amateurs trafiquées, auto-fictions, etc. ne seraient que le reflet

tragique de nos valeurs individualistes, consuméristes et superficielles. D'ailleurs, comme nous en avons développé les idées centrales, la critique de *l'expressivisme* sur le web s'élabore d'une part, grâce à tout l'héritage de l'appareillage théorique dérivé du concept d'aliénation propre aux théories marxistes, et d'autre part, repose sur un champ lexical bien spécifique du mal-être identitaire, de la prison, de la dépossession, du vide, de l'apathie, de l'enfermement et autres termes des plus percutants permettant d'exprimer tout le malaise actuel de l'individu.

Les exemples sont nombreux de penseurs actuels qui analysent l'individu selon cette même lorgnette. C'est notamment le cas de l'auteur québécois Jean-Jacques Pelletier qui propose le terme de « Néo-narcisse » afin de désigner cet individu qui, évoluant dans un monde marqué par le présentéisme, tente de se rassurer par la valorisation d'autrui à l'intérieur des réseaux sociaux¹⁴. Adoptant un regard surplombant sur cet être « pour le tout » (on y devine clairement l'allusion à la jeune génération Y) l'auteur tente de (re)faire un portrait global de la figure de Néo-narcisse. Si le terme et l'ensemble du discours est visiblement emprunté à Christopher Lash, Pelletier souligne néanmoins le fait que Néo-narcisse est constamment amputé de quelque chose afin de jouir pleinement de la vie. Étant d'ailleurs en perpétuelle carence de culture, d'activités stimulantes, Néo-narcisse est par le fait même toujours en manque de temps. Il est également producteur forcené de lui-même, en mal d'identité, il se souci constamment de lui. Il est en quête de morale à consommer, en rupture avec l'ancienne, il ne juge que par la jouissance immédiate. L'auteur évoque rapidement le destin de Néo-narcisse, qui, malgré la présence de certains détracteurs, « évolue, jusqu'à un certain point. » (Pelletier, 2013, p. 118), malgré qu'il tente de « survivre »

14 Jean-Jacques Pelletier avec la collaboration de Victor Prose, *La prison de l'urgence : précédé de Les Émois de Néo-Narcisse*, Montréal, Hurtibise, 2013.

dans un monde où tout appelle au consumérisme. Enfin, pour l'auteur, Néo-narcisse vit constamment dans l'état d'urgence, dans la consommation effrénée d'objets, mais également de lui-même, comme consommation symbolique de son individualité. Il fait face à la compétition des regards afin de se faire confirmer l'unicité de son identité, mais également, de pouvoir mieux juger les autres et ainsi éliminer la compétition. Comme le rappelle l'auteur, néo-narcisse est avare de reconnaissance. L'extrême est pour lui un mode de vie, pour y être associé, pour se démarquer, se singulariser, mais également pour remplir le vide et l'apathie. En fait, selon Pelletier, néo-narcisse est un dépressif chronique qui se soigne. Il est ainsi en constante recherche compensatoire qui s'élabore dans un profond paradoxe d'aller-retour entre le repli sur soi et ce besoin impérieux de reconnaissance extérieure. Il est donc constamment déchiré, profondément endeuillé du réel.

2.5 – Conclusion : Regard sur l'apport critique des univers numériques à travers l'espace médiatique.

Ces propositions théoriques et profondément nostalgiques d'une ère antérieure aux nouvelles technologies jouissent néanmoins d'une importante popularité dans un contexte où, comme nous l'avons souligné, les nouvelles technologies jouent un rôle prépondérant au sein des industries culturelles. Les exemples ne manquent pas quand vient le temps de rendre compte de l'importance du discours critique dans le paysage sociologique de la culture et de l'individu. Évidemment, les réflexions aux tendances « technophobes » prennent de multiples formes en s'attardant à des phénomènes ciblés et souvent d'actualité. L'exemple de l'hégémonie du réseau social Facebook dans le paysage du web¹⁵ est à ce titre révélateur de l'intérêt qui lui est porté¹⁶. En

¹⁵ <http://www.metronews.fr/high-tech/facebook-nous-entraine-a-succomber-a-la-tentation->

effet, le plus grand pôle de sociabilité sur le web apporte, chaque semaine, son lot d'études tout aussi diverses les unes des autres comme les présumés liens entre son utilisation et la forte propension narcissique des internautes¹⁷. Études qui, à terme, permettent de figer une certaine « mythologie médiatique autour de Facebook »¹⁸. Ces effets sur l'individu sont alors analysés avec la plus grande attention comme ces récentes études voulant que Facebook favorise un sentiment de solitude, d'envie, voire de frustration chez ses utilisateur.e.s¹⁹. Bien qu'il ne s'agisse pas de rejeter du revers de la main les conclusions de ses nombreuses recherches, force est d'admettre que ces dernières jouissent actuellement d'une large diffusion dans l'espace médiatique et permettent, dans leurs réserves face aux nouvelles technologies, de renforcer l'analyse plutôt stéréotypée, presque archétypale d'une « génération Facebook ». Si les craintes formulées par ces discours renvoient à des problématiques fondamentales et tout à fait pertinentes dans le contexte actuel, il apparaît que leurs analyses tombent parfois dans le lieu commun et permettent de considérer ces grandes affirmations comme des faits avérés et vérifiés. En ce sens, le regard qui est porté sur les questions relatives à l'identité de l'individu tend lui aussi à tomber dans ce piège méthodologique et ouvre la porte à toute sorte d'interprétations alambiquées. Le culte de soi, la compétitivité, le narcissisme à outrance que favoriserait les réseaux

narcissique/mjbc!OCD9Wt19Cz5s/ (à voir : <http://www.hoebeke.fr/ouvrages/258/>)

- 16 Notamment avec l'annonce récente du cap des milliards d'utilisateur.e.s
<http://www.france24.com/fr/20121004-facebook-milliard-utilisateurs-actifs-record-france-afrique-reseau-social-zuckerberg>
- 17 http://www.lesoir.be/archives?url=/lifestyle/air_du_temps/2012-05-22/facebook-rend-il-narcissique-917111.php / <http://blog.slate.fr/globule-et-telescope/2012/06/28/facebook-renforcerait-le-time-de-soi-et-myspace-le-narcissisme/> / <http://www.lesinrocks.com/2008/09/24/medias/internet/du-narcissisme-sur-facebook-1148378/>
- 18 <http://internetscivilises.wordpress.com/2012/09/09/facebook-et-les-neo-narcisse-construction-mediatic-dun-cliche/>
- 19 <http://tempsreel.nouvelobs.com/vu-sur-le-web/20130125.OBS6691/facebook-vous-rend-aigri.html>

sociaux sont par ailleurs souvent investigués comme tels et associés aux différents drames qui se vivent quotidiennement à travers le monde. Des nombreux cas d'intimidations (*Bullying*), aux élans paranoïaques ou de profondes détresses de gens commettant tueries, viols, agressions, meurtres haineux et autres sont alors pointés du doigt comme étant de funestes et dramatiques conséquences des réseaux sociaux. À ce titre, le cas de figure extrêmement médiatisé de Luka Rocco Magnota, s'est vue rapidement associé à l'univers glauque du web où, avec empressement, on nous a montré ce personnage comme étant, ni plus, ni moins que « le tueur de la génération Facebook »²⁰. Renforçant la cimentation d'une construction symbolique négative du web, les médias de masse, autant que les théories critiques, contribuent à nourrir une image des réseaux sociaux comme celui d'un monde engendrant les plus graves pathologies narcissiques et destructrices. Tous ces regards concourent à appréhender les nouvelles pratiques et celles qui en découlent, comme le résultat d'un gommage de l'expression subjective de l'individu dans un monde corporatiste, privatisé et déréglementé. Selon cette idée, se donner ainsi en « pâture », telle une sorte de « servitude volontaire » devant ces organes de surveillance privée favoriserait l'aplanissement des formes culturelles, leurs diversités et ainsi, à terme, amenuiserait considérablement l'expression subjective de l'individu sur le web. Sans distinction aucune, chacun.e interagirait alors comme les autres, *likerait* les mêmes produits de consommation, partagerait la même musique, photos, vidéos, articles, *profils*, etc. Bref, une uniformisation des habitudes qui permettrait, au mieux, de maintenir, au pire de renforcer davantage les aspirations idéologiques des grandes sociétés du web. Évidemment, la liste des commentateurs et détracteurs des nouvelles technologies est plus qu'exhaustive et il serait vain d'en faire l'inventaire complet. Ceci étant, leurs

20 <http://www.lefigaro.fr/international/2012/06/06/01003-20120606ARTFIG00390-luka-magnotta-l-assassin-de-la-generation-facebook.php>

écrits résonnent souvent en écho, comme une réponse au bagage théorique propre à la longue tradition critique, en apparaissant chaque fois dans leurs versions déformées et passées à la moulinette de la doxa. Disséminés à travers une multitude de sujets, les auteurs abordent ces problématiques sous le grand parapluie de l'industrie technologique et du capitalisme avancé²¹. Même si leurs analyses ne sont pas directement comparables en terme de contenus théoriques propres et de profondeurs de champ, certaines étant plus philosophiques, d'autres plus journalistiques, des auteurs comme Luis de Miranda avec *L'Art d'être libre au temps des automates* (2010), *Egobody : La fabrique de l'homme nouveau* (2010) de Robert Redeker, *La Tyrannie technologique : Critique de la société numérique* (2007) de Guillaume Carmino, *Internet rend-il bête?* (2011) de Nicholas Carr sont quelques exemples parmi tant d'autres qui déclinent sous tous ses aspects la perte de l'individu en ce début du XXI^e siècle. Une perte qui leur permet, à l'aune d'un moralisme bien actuel, de mettre à mal les potentialités expressives du web et l'analyse sensible de ces nouvelles pratiques photographiques comme source de subjectivité.

Enfin, il ne s'agit pas ici de discréditer de tels discours théoriques comme étant passéistes, voire réactionnaires²². Ni même de polariser à notre tour le débat en rejetant en bloc l'ensemble du discours critique qui est généralement porté à l'endroit des univers numériques. Cependant, force est d'admettre que ces différents discours représentent actuellement une tendance lourde qui est véhiculée à travers l'ensemble

21 À ce titre, Bernard Stiegler reprend ces questions dans le contexte « hypermédialité » actuel à travers son Blogue <http://www.arsindustrialis.org/les-pages-de-bernard-stiegler> (2013). Il sera également essentiel d'investiguer la position de penseurs comme Rancière, Badiou ou Lefort, eux aussi associés au renouvellement des théories critiques et qui ont réfléchi, non sans scepticisme et critique, aux aspects fédérateurs et émancipateurs du web chez l'individu.

22 Un qualificatif auquel refuse d'ailleurs d'être associé l'auteur Cédric Biagini tout au long de son ouvrage.

du discours médiatique. C'est ainsi qu'à travers un regard quelque peu schématique, tombant parfois dans la démagogie, que ces multiples craintes ont historiquement été formulées et parviennent de façon sporadique à teinter le discours propre aux médias de masse. Un discours qui, sans être à tout coup alarmiste, suit une logique bien définie qui est celle de l'assujettissement, de l'inauthenticité et de la dépendance de l'estime de soi. Une dérive qui, pour plusieurs sociologues, peut ultimement mener à l'expression de pulsions narcissiques dangereuses²³, supposant même parfois une faillite du libre arbitre individuel. Nous avons tenté d'élaborer méthodologiquement l'étalage de ces discours critiques en portant une attention particulière à la forte empreinte, aux échos de ces discours sur le regard actuel et « néoconservateur » concernant les nouvelles technologies. Des observations de Georg Simmel en passant par celles d'Adorno et Horkheimer jusqu'à Biagini, tous concourent à élaborer une critique culturelle extrêmement cohérente, constante, aidant ainsi à renforcer une construction symbolique négativiste associée aux industries technologiques. Une lecture a posteriori sur ces réflexions nous amène alors à penser qu'elles souffrent non seulement d'une certaine usure du temps, mais qu'elles demeurent braquées sur une conception purement matérialiste et dialectique des théories de la culture. C'est notamment pour cette raison que ces réflexions ont rapidement souffert, comme l'ont pertinemment souligné les auteurs Boltanski et Chiapello, de l'instrumentalisation du discours. Cette réalité rend manifeste l'échec de plusieurs théoriciens critiques à poser un regard un peu plus exigeant sur la complexification, mais surtout la multiplication des pratiques culturelles qui s'est opérée depuis les vingt dernières années à travers les sociétés dites industrialisées. Par conséquent, les critiques ont souvent eu tendance à réfuter toute forme d'individualisme (au sens libéral du terme) en

23 Qui, suivant cette logique, pourrait facilement s'apparenter, en terme psychanalytique, au concept du passage à l'acte ou de l'*Acting Out* développé notamment par Jacques Lacan dans *Écrits* (1997)

ramenant constamment cette notion aux frais d'une compréhension purement déterministe du social. Du point de vue des approches sociologiques de la culture et de l'individu, la négation volontaire de la montée en puissance de l'individualisme dans les sociétés occidentalisées est sans doute en partie responsable d'un tel braquage du discours critique concernant les potentialités expressives de l'individu sur le web. Ainsi, de manière générale, la vision de l'individu souverain, agissant et s'exprimant à travers ces espaces de partages, s'est également vue relayée au titre de pure construction idéologique par une poignée de « technofans » qui soit disant, seraient obnubilés par les promesses vantées des univers numériques. Mais ce sont davantage les stigmates ainsi véhiculés qui eux, soutiennent une vision extrêmement simplifiée non seulement des conséquences de ces nouvelles technologies sur le rapport au monde, mais également de sa portée réelle quant aux possibilités communicationnelles qu'elles offrent à l'individu. Découlant directement de ces changements paradigmatiques, l'expression subjective devient alors centrale dans la redéfinition identitaire de l'individu. Leurs expérimentations permettent alors de mettre au jour des usages inattendus et tout à fait singuliers des technologies en réseau en permettant d'engager de nouveaux modes de communications. Et c'est essentiellement sur cette frontière, par le truchement des nouvelles pratiques photographiques, qualifiées d'images fluides et communicantes, que je proposerai une perspective renouvelée, nuancée et plus constructive de certaines de ces théories critiques

CHAPITRE III LES COURANTS « EXPRESSIVISTES »

3.1- L'insoutenable tentation des théories critiques face aux univers numériques:

Tel qu'il a été mentionné précédemment, les observations sur les différentes modalités de la pratique photographique sur le web auront toutes comme corollaire l'idée selon laquelle les nouvelles subjectivités seraient relayées au titre de pures élucubrations de la part de quelques spécialistes qualifiés de *techno-enthousiastes*. Cette tendance idéologique, bien qu'elle s'inscrive dans une tradition critique largement répandue au sein de la sociologie de la culture et de l'individu, semble, dans le contexte actuel, marqué par l'usure du temps. En effet, posées et élucidées en ces termes, les problématiques liées à l'identité souffrent d'un manque évident de perspective. Non seulement à l'égard des nombreuses mutations des usages sur le web, mais aussi à l'égard de ses potentialités expressives, de son caractère constitutif et structurant de l'identité. Représentant aujourd'hui un élément incontournable dans l'édification identitaire de l'individu, réfuter son incidence revient à imposer un certain jugement de valeur sur celui qui s'invente, produit et partage sur le web. Ces réflexions tendent par ailleurs à brouiller la réalité en mélangeant, souvent à l'aide de raccourcis intellectuels, les causes réelles du problème. Ainsi, les nombreux cas de surveillances étatiques seront liés à l'asservissement passif des internautes. La progressive « privatisation » de son espace privée, de son intimité, au désir de conforter son moi impérieux. L'utilisation des technologies sera systématiquement responsable de favoriser ni plus ni moins que l'appauvrissement et la fragilisation du monde (Biagini, 2012). Bref, ces types de raccourcis idéologiques, bien qu'ils représentent la dominante quand il est question de réfléchir les questions de l'identité au sein du web, sont néanmoins responsables des divers lieux communs liés à l'univers numérique.

Reprenant l'ensemble du discours de l'aliénation propre à la *critique artiste*, toutes ces explications de causes à effets tendent nécessairement à cristalliser une certaine vision dichotomique, dualiste des potentialités subjectives du web. Si les termes les plus alarmistes, voire catastrophistes sont souvent utilisés pour désigner la faillite imminente de la pensée humaine à l'intérieur du web, c'est tout le vocabulaire généralement associé qui en sera fortement influencé. Et nul besoin ici d'en faire l'exhaustif inventaire pour constater toute l'enflure que connaît le discours.

Évidemment, l'origine de ces théories critiques renvoie à un contexte tout à fait particulier où la capacité de prise de conscience de ces rapides bouleversements échappe littéralement à l'analyse sociologique de l'époque. Essentiellement par manque de recul historique, bon nombre d'observateurs de l'époque ont, pour ainsi dire, fondé leurs critiques du capitalisme avancé sur les mêmes bases que celles qui prévalaient au tout début du XXe siècle. Sans revenir sur les transformations majeures qui se sont imposées aux travailleurs/individus de cette période, ni même sur les aspects épistémologiques de la critique, force est d'admettre que le discours artiste s'est vu complètement instrumentalisé par les mêmes corporations qu'il tentait de mettre à mal. Dès lors, comme le souligne Boltansky et Chiapello, la récupération du discours basé sur l'authenticité s'est opérée dès les années 1980 et s'est vu surenchérir par le discours du *management* propre aux multinationales²⁴. En mettant de l'avant les concepts d'autonomie, de créativité et de mobilité c'est ainsi que ces oligopoles ont pu exploiter un marché mondial en vendant non pas un produit

24 À ce titre, le chapitre VII – « À l'épreuve de la critique artiste » (pp. 555- 640) tirée de l'ouvrage, *Le nouvel esprit du capitalisme* (2001) s'emploie plus particulièrement à une analyse du discours épistémologique sur cette instrumentalisation progressive par un capitaliste renouvelé et « connexionniste » au profit de la critique artiste. De nombreux ouvrages sur la question ont d'ailleurs été publiés dans ces années avec, à chaque fois, un succès retentissant. L'exemple de l'ouvrage *No Logo* de Naomi Klein (1999), est, à ce titre, probant.

marchand, mais bien une « philosophie », des « valeurs » et un « mode de vie » propre à la culture de marque de ces entreprises. C'est d'ailleurs en grande partie ce qui explique la longue léthargie (crise) du discours critique, des années 1980 à aujourd'hui, au sein de la discipline sociologique. C'est dans ce contexte que le discours critique a eu à dessein de proposer une vision renouvelée, mais toujours ancrée dans une certaine doxa marxisante. Une relance de la critique qui trop souvent, pour ces principaux commentateurs que sont Lash, Riesman, Sennett et Bell s'est avérée inachevée. Comme il en a longuement été question, le renouvellement du discours critique s'est en quelque sorte empêtré dans un discours reprenant non seulement celui de l'inauthenticité, mais s'est affublé d'un rejet de l'hédonisme matérialiste, du narcissisme et du repli sur soi. Du point de vue de la sociologie de l'individu, les théories critiques actuelles reprennent sensiblement le même discours, précisément là où l'avaient laissé leurs prédécesseurs. En réfléchissant les nouvelles subjectivités sur le web à partir de constats relevant de lieux communs. En ce sens, si les termes qui y sont employés semblent démesurés par rapport aux effets réels du web sur l'identité, c'est qu'ils répondent à une logique alarmiste, tantôt démagogique, mais surtout moralisatrice sur les subjectivités qui s'y jouent. Une attitude, qui, bien qu'elle ne soit pas nouvelle, trouve, pour ainsi dire, une place de choix dans le contexte actuel. Un braquage des idées tout à fait dans l'air du temps, où, plutôt que de poser un regard nuancé sur ces questions liées à l'identité, on s'en remet à une critique basée sur d'obsolètes conclusions que sont la perte humaine, la dépossession, la domination ou encore « l'emprise » des nouvelles technologies sur nos vies.

Certes, le web se voit aujourd'hui comme un espace de plus en plus institutionnalisé, régi et surveillé par plusieurs organismes, qu'ils soient gouvernementaux ou privés,

afin de cumuler les informations personnelles des utilisateurs/trices. Les récentes révélations d'Edward Snowden, ex-employé de l'agence américaine de la sécurité nationale (NSA), concernant un large programme d'écoutes électroniques des États-Unis montrent l'ampleur et tout l'enjeu que représentent actuellement ces renseignements sur le plan géopolitique²⁵. Des révélations, qui, bien qu'elles aient d'importantes répercussions, mettent au jour l'étendue de ces politiques par l'entremise de programmes ciblés²⁶. Déjà qualifiées de guerres informatiques, ces pratiques témoignent également des nombreux stratèges afin de préserver une certaine autorité sur le plan politique et commercial. Un rapport de force qui, bien qu'il permette de conforter certains intérêts politiques, reste néanmoins révélateur d'une forme d'impérialisme dans les limites de l'exercice « démocratique » actuel. C'est sans oublier les vifs débats qui font actuellement rage quant aux cas de surveillance et de contrôle institutionnel sur le web. D'ailleurs, l'exemple de Facebook revient inlassablement lorsqu'il est question de violation des droits fondamentaux sur la liberté d'expression²⁷. Malgré le fait que ces stratégies de surveillance soient largement médiatisées et connues du grand public, elles ne semblent pourtant pas faire le poids sur la popularité du plus important réseau social²⁸. Force est de reconnaître également que le paysage du web est en perpétuelle mutation et que les différents réseaux s'assurent de se tailler une place, souvent avec agressivité, dans cet environnement des plus éphémères. Cette réalité entraîne non seulement une forte compétition entre ces géants, mais rend effectivement compte de la privatisation de

25 <http://www.lapresse.ca/international/dossiers/sous-surveillance/201310/24/01-4703286-la-nsa-aurait-ecoute-les-conversations-de-35-chefs-detat.php>

26 http://www.lemonde.fr/international/article/2013/10/22/la-diplomatie-francaise-sur-ecoute-aux-etats-unis_3500717_3210.html

27 <http://www.courrierinternational.com/article/2012/11/09/monde-arabe-quand-facebook-censure-les-femmes-devoilees>

28 <http://www.guardian.co.uk/technology/2012/oct/04/facebook-hits-billion-users-a-month>

plus en plus importante du web. En ce sens, toutes les ressources sont déployées afin de garder captif l'internaute tout en exacerbant son caractère hyperactif. Le cas de Google en est exemplaire dans le développement de ce système économique puisque de par la place enviable qu'il occupe sur le web, il a grand intérêt à faire augmenter le trafic sur internet.

Ce qui lui permet de mieux évaluer les liens entre les sites et leurs contenus afin de recueillir plus de données comportementales, d'affiner les résultats des recherches et donc la pertinence des publicités. Comme l'explique Nicolas Carr, "les techniques qu'il a mises au point favorisent l'écémage rapide et superficiel de l'information et dissuadent tout engagement profond et prolongé, au service d'un seul argument, d'une seule idée ou d'un seul récit" » (Biagini, 2012, p. 297-298).

Ainsi, plus les utilisateurs passent rapidement sur du contenu, plus Google ou d'autres portails de recherche, engrange les profits publicitaires. La publicité ciblée, les jeux-commanditaires, les algorithmes de plus en plus ciblés (modèle économique de Google), l'achat sur internet, le profilage de consommateurs, etc. sont tous des procédés qui sont dorénavant utilisés pour consolider les profits²⁹. Ce type de navigation tend donc à conditionner les modes de lecture et les rapports aux contenus du web dans l'unique but d'optimiser les recherches d'information et le papillonnage de l'internaute. Assurer le contrôle de l'attention du lecteur se définit dorénavant selon une nouvelle logique qui est celle du *business* de la distraction. De manière générale, ces « stratégies d'affaires », si elles représentent de puissants outils commerciaux et politiques, servent à plusieurs escients. Notamment la consolidation d'utilisation des nouvelles technologies par les consommateurs (alliance commerciale pour l'élaboration de nouveaux supports technologiques, publicités ciblées), l'augmentation

29 Le chapitre intitulé « La grande régression » (Biagini, 2012) témoigne de ses stratégies économiques.

de la surveillance étatique (projet de Loi C-52 du gouvernement Harper³⁰ et le projet de loi C-57 aux États-Unis), à la privatisation accrue du web (lois Hadopi en France) et enfin à prévoir les tendances, les pratiques, les intérêts et les habitudes de consommation des internautes en réseaux. Or, malgré toutes ces stratégies commerciales, les habitudes changent si rapidement auprès de la nouvelle génération que les principaux pôles de sociabilités peinent à garder l'attention de ces utilisateurs.trices³¹. Il en est ainsi du principal réseau social Facebook qui, bien qu'il consolide toujours plus d'utilisateurs à travers le monde, perçoit néanmoins une baisse de l'affluence chez la jeune génération. Un exode qui serait attribuable aux maigres innovations de la plate-forme et de sa forte propension à la surveillance (autant parentale, qu'institutionnelle). Ces observations, même si elles ne constituent pas encore une tendance claire, se font au profit d'applications mobiles marquées par l'éphémérité et l'échange de contenus photographiques (Snapchat ou Instagram). Une attitude qui s'explique en partie par un manque de *coolitude* pour les jeunes qui, en réaction aux tendances mercantiles, développent continuellement de nouvelles habitudes d'usagers. Et puisque la porte d'entrée du web se fait de plus en plus via les téléphones intelligents, les utilisateurs.trices se tournent nécessairement vers les diverses applications aux dépens des réseaux sociaux plus « centralisateurs » du web. Il est donc essentiel ici de souligner certains des bouleversements que connaît le web actuellement. Il va sans dire qu'ils changent au jour le jour les habitudes de ses utilisateurs.trices, mais ces bouleversements demeurent toujours, par nature, des contingences extérieures aux nouvelles habitudes qui en émergent. Si les critiques parlent d'un frein, voire d'un éteignoir aux subjectivités qui s'y déploient, d'autres y verront ni plus ni moins que la simple transformation d'un espace pleinement exploité

30 <http://www.ledevoir.com/politique/canada/334670/gare-a-la-surveillance-electronique-planifiee>

31 <http://www.slate.fr/lien/68973/adolescents-se-lassent-de-facebook>

et inscrit dans le contexte d'un capitalisme néo-libéral axé sur le numérique.

3.2 - Savoir dépasser les théories critiques et ses états de fait :

Les problématiques, craintes ou critiques apportées aux nouvelles technologies quant à la place de l'individu et de sa finalité sont, dans une certaine mesure, des considérations qui méritent sérieusement qu'on s'y attarde. Internet représente en ce sens un véritable laboratoire pour ces questions liées à l'identité et les changements qu'il connaît en sont pleinement tributaires. Il apparaît de plus en plus clair cependant que malgré le sévère procès qui en est fait (celui du narcissisme, de l'auto-promotion, du voyeurisme, de l'obsession de l'image de soi, de l'instrumentalisation, de l'aliénation, de la négation de soi, etc.) se déploient pourtant de singulières formes de subjectivités. Une « exposition de soi » qui se veut évidemment une représentation en pensée de soi, donc réfléchie et calculée, mais qui relève tout de même d'un énoncé, d'un désir profond de communiquer. Ainsi, derrière les plis de la toile, derrière ce flux d'informations, de supports technologiques, de plates-formes se cachent des utilisateurs qui se prononcent, s'expriment, se racontent, se montrent, s'informent, etc. À la lumière de ce qui a été exposé, ces usages, bien qu'ils puissent parfois paraître contradictoires à l'égard des risques de « contrôle, de détournement et d'exploitation commerciale des données personnelles qu'ils laissent sur Internet » (Cardon, 2008, par.1), se révèlent pourtant de plus en plus impudiques dans leurs pratiques sur les réseaux sociaux. Un « expressivisme » qui, selon le sociologue Dominique Cardon, n'est pas près de s'éteindre avec une propension toujours plus marquée pour l'expression de soi. Il est donc nécessaire de

comprendre les ressorts sociaux, culturels et psychologiques de ce phénomène. Car l'exposition de soi ne signifie pas un renoncement au contrôle de son image. Elle témoigne, au contraire, d'une volonté que l'on pourrait presque dire

stratégique de gérer et d'agir sur les autres en affichant et en masquant des traits de son identité (*Ibid.*, 2008, par.1).

En fait, outre le prétendu paradoxe qui est prêté à l'exposition de soi et à l'assujettissement aveugle de la surveillance étatique et institutionnelle, s'ajoute l'indéterminisme de l'agent qui constitue la « domination ». En effet, à cet agent qui prend forme dans la « surveillance » du web, s'ajoute celui de la « surveillance interpersonnelle » qui implique une gestion tout aussi accrue des activités et relations intersubjectives. Dès lors, si la surveillance institutionnelle se présente comme une crainte abstraite sur laquelle l'individu n'a aucune prise, la surveillance interpersonnelle, quant à elle, se présente comme une extraordinaire opportunité de gérer et contrôler son image « virtuelle ». Comme le souligne pertinemment Cardon, l'expression de soi sur le web implique d'abord l'approbation de nos proches, ami.e.s, familles, collègues, employeurs, amants, voisins, etc. bien avant celle d'une hypothétique intrusion de sa vie privée. Proposant une vision divergente face aux critiques qui lui sont habituellement associées, ces observations face aux nouvelles technologies permettent de déplacer le regard sur les enjeux propres à l'identité. Qualifiée de risque de la visibilité par l'auteur, c'est la structure même du « web de l'échange » qui repose sur cette idée. Comme il en a rapidement été question dans la section 1.1 de la présentation, l'exposition de soi représente dorénavant la forme structurante des différents réseaux sociaux et plates-formes du web 2.0. Évidemment, l'exposition de soi peut entraîner des risques, certains débordements ou autres cas d'abus, mais il appert que tous ces comportements répréhensibles qui se vivent sur le web demeurent des problèmes préexistants chez les potentiels « prédateurs ». En ce sens, le web ne fait qu'amplifier, notamment grâce à son anonymat, les cas de *Trolling*, de *Bullying*, d'harcèlements, d'hameçonnages ou autres. Ainsi, c'est à travers un double processus, où dans un premier temps, la

subjectivation [qui] conduit les personnes à extérioriser leur identité dans des signes qui témoignent moins d'un statut incorporé et acquis que d'une capacité à faire (écrire, photographier, créer...); et un processus de simulation qui conduit les personnes à endosser une diversité de rôles exprimant des facettes multiples, et plus ou moins réalistes, de leur personnalité (*Ibid.*, 2008, par. 3).

Ces habitudes servent alors autant à affirmer sa différence et son originalité qu'à attirer le regard des autres. Pour Cardon, il est ainsi injuste de qualifier l'exposition de soi comme un exhibitionnisme généralisé « s'exerçant dans la méconnaissance la plus totale de ses conséquences ». (*Ibid.*, 2008, par. 6). En outre, bien que les usagers ne possèdent pas tous les outils pour saisir l'ensemble des conséquences possibles sur le web, il n'en demeure pas moins qu'ils mesurent en permanence et par un processus constant d'essais/erreurs les effets de leur visibilité sur les réseaux sociaux. Un jeu de montrer/cacher qui trouve justement sa pertinence dans le fait que le destinataire prend pleinement en charge la destinée de son image numérique. C'est probablement là, nous dit Cardon que l'expression de soi prend tout son sens, dans cette idée que l'identité personnelle « est moins une information qu'un signe relationnel ». (*Ibid.*, 2008, par. 7). Dès lors, selon l'auteur, les théories actuelles ont tendance à sous-estimer

considérablement le caractère profondément subjectif des "informations" personnelles produites par les usagers sur les plateformes relationnelles. Loin d'être composé de données objectives, attestées, vérifiables et calculables, le patchwork désordonné et proliférant de signes identitaires exposé sur les SNS est tissé de jeux, de parodies, de pastiches, d'allusions et d'exagérations. L'identité numérique est moins dévoilement que projection de soi. Les utilisateurs produisent leur visibilité à travers un jeu de masques, de filtres ou de sélection de facettes (*Ibid.*, 2008, par. 8).

Les stratégies ainsi adoptées par les individus sur le web vont du changement de statut, au commentaire rapide sur Facebook, aux variations d'humeur et à la production de contenu photographique. L'image communicante est alors le médium

commun par lequel ces commentaires, humeurs du moment, positionnements géographiques passent pour se montrer. Dans un tel cas, l'expression de soi apparaît non plus comme un « risque » inhérent au web, mais bien comme une manière d'affirmer une certaine aisance sociale et à jouer avec les codes qui séparaient autrefois les liens et espaces familiaux, professionnels et amicaux. *L'extimité* (Tisseron, 2001) ou l'impudeur de l'utilisateur est à ce titre considéré non pas comme le drame pathologique d'une jeunesse en quête de valorisation (comme le prétend l'ensemble des théories critiques), mais bien comme une certaine compétence chez celui qui s'exprime et se montre sur le web. Une compétence, qui, malgré qu'elle soit donnée de manière inéquitable à chacun/une, demeure un élément central dans la compréhension de ce nouveau régime communicationnel. Dans le même ordre d'idée, les théories critiques qui se braquent contre l'expression de soi sur le web ont aussi eu tendance à comparer ces nouvelles habitudes sur le modèle des médias traditionnels. Une conception dualiste entre le public/privée qui, selon Cardon, détonne des pratiques quotidiennes qu'il y perçoit. Les utilisateurs auraient une attitude beaucoup plus « pratique » du web et verraient cet espace comme étant plastique, changeant et en clair-obscur. En réponse à cette fausse opposition entre le public et le privée sur le web, l'anthropologue Patricia Lange prétend plutôt à une « fractalisation du public et du privé » (Lange dans Cardon, 2008, par. 11) afin de faire valoir l'idée selon laquelle cette opposition se rejoue constamment et à différentes échelles dans les stratégies de l'individu. C'est d'ailleurs pourquoi Dominique Cardon définit l'individu comme étant un utilisateur-régulateur. Et bien qu'il ne soit pas question de minorer l'importance de la régulation des données personnelles sur le web, il est essentiel de souligner le fait que l'utilisateur n'est pas complètement démuni face à la surveillance institutionnelle. Au contraire, c'est l'individu même qui se trouve « au cœur des manœuvres tactiques et stratégies du nouvel espace de visibilité/surveillance interpersonnelle qui s'instaure

à travers les plateformes relationnelles. » (Cardon, 2008, par.12). Il convient donc d'être d'avantage attentif aux explications sociologiques et culturelles des nouvelles tendances à l'exposition de soi afin de comprendre la manière dont ce nouveau paradigme identitaire relève non pas d'une problématique dualiste entre le montrer/cacher, mais se trouve plutôt dans la complémentarité de ces deux éléments³².

Dans cette optique, et comme l'émergence des nouvelles pratiques en témoigne, la consommation de l'actualité, autant que les habitudes quotidiennes, le travail et la communication intersubjective a changé de manière radicale depuis le milieu des années 2000. Ainsi, le web ne se conçoit plus comme un monde extérieur à notre monde tangible. Non plus à un univers « virtuel » duquel il faudrait à tout prix se départir pour ainsi jouir pleinement de la vie réelle. Cette croyance en une séparation objective est d'ailleurs dénoncée par le sociologue Nathan Jungenson qui, selon un faux manichéisme qu'il nomme le « dualisme numérique » (Jungenson dans Loszach, 2013, par. 16) considère plutôt les deux réalités comme un entrelacement qui ne fait qu'un³³. Précisément « Parce que la révolution Internet avale tout sur son passage : tous les médias convergent vers Internet (le téléphone, le courrier, la télévision, la radio, les magazines) ce qui n'en fait plus un monde à part » (Loszach, 2013, par.17). Faisant plus que jamais partie de notre quotidien, le web se vit et se voit alors comme un lieu où l'inter-subjectivité et les rapports sociaux s'analysent, au même titre que ceux de notre monde tangible. Et si notre quotidien est littéralement traversé par les technologies, il devient alors vain de considérer le monde numérique de manière dualiste. « Ce à quoi on est confronté aujourd'hui est une copénétration permanente entre les technologies, les espaces et les corps » (*Ibid.*, par. 18).

32 <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2008/10/12/835-pourquoi-sommes-nous-si-impudiques>

33 <http://branchez-vous.com/2013/11/01/la-grande-mode-de-la-detox-du-web/>

Cette fausse opposition entre le réel et le virtuel fait d'ailleurs l'objet d'éclairantes réflexions dans l'ouvrage du philosophe Stéphane Vial, *L'être et l'écran* (2013). Proposant une approche à la fois philosophique et phénoménologique, l'essai « vise un renouvellement conceptuel dans l'analyse de la technique en général, et des technologies numériques en particulier. Il a pour objectif de déconstruire « dans toute sa pesante balourdise » le concept de *virtuel* » (Vial, 2013, p. 29)³⁴. Concept qui, bien qu'il découle du domaine de la philosophie, ne s'applique désormais plus à expliquer toute la nature du phénomène numérique. C'est justement ce sur quoi se penche l'auteur en proposant de nouveaux concepts qui seraient plus aptes à saisir l'extrême complexité de ce que l'on nomme la révolution numérique. Cette interpénétration du numérique dans notre quotidien se présente plus que jamais aujourd'hui comme un terrain fertile à la réflexion sur notre rapport au monde, à notre environnement, mais également aux rapports intersubjectifs. De ces réflexions naît alors une conception des « systèmes technicistes » (Ellul, 1977/ Habermas, 1968) qui est de moins en moins dualiste en tentant plutôt de prendre ces outils, les analyser et ainsi mieux les comprendre. Il s'agit alors de dépasser, comme le souligne Stéphane Vial, « la séduction fascinante (technophilie aveugle) ou la crainte respectueuse (technophobie facile) généralement attachée à l'internet et aux nouvelles technologies ». (*Ibid.*, p.25). Évidemment que le web ne se présente pas toujours sous son meilleur jour et permet de sérieux dérapages. Il apparaît à ce titre comme un amplificateur des relations interpersonnelles et un catalyseur médiatique extrêmement puissant. Entraînant même parfois de malheureuses conséquences qui dépassent souvent largement l'univers virtuel. Le web est effectivement aussi un espace de plus en plus policé, privatisé et instrumentalisé à des fins marchandes. Bref, il existe indéniablement une part

34 [http://www.puf.com/Autres_Collections:L'%C3%AAtre et l'%C3%A9cran](http://www.puf.com/Autres_Collections:L'%C3%AAtre%20et%20l'%C3%A9cran)

d'ombre à l'univers numérique. Les expressions dorénavant consacrées du « far web » ou encore du « Deep Web » sont d'ailleurs plus souvent qu'à leurs tours pointées du doigt par les médias lorsqu'il est question de trouver le/la/les coupables des crimes les plus odieux de notre société³⁵. Mais de toute évidence, l'expression de l'individu, sa subjectivité réussira toujours à émerger malgré toutes les contingences extérieures que connaît le web. L'expression de soi et la visibilité de l'individu se déployant à travers les nouvelles pratiques photographiques sont un exemple manifeste de la force créative et imaginative de chaque individu-producteur/trice.s de contenus sur le web. Abstraction faite de la photographie amateur, ces idées s'appliquent pourtant à autant de façon de s'exprimer sur le web. À tout coup, elles mettent en évidence de semblables conclusions : l'expression subjective est bel et bien possible et vivante à l'intérieur du web. Il suffit de constater à quel point actuellement les discours sur ces objets tendent à déplacer leurs regards par rapport aux théories critiques en faisant place peu à peu à un tout nouveau rapport face aux nouvelles technologies. Il est donc stimulant de constater l'évolution des théories qui tentent par tous les moyens de dépasser les considérations schématiques, voire démagogiques, sur les questions liées aux nouvelles technologies. De surcroît, de constater la place que prend l'individu à l'intérieur de celles-ci. Ces récents discours mettent ainsi en évidence et signe, d'une certaine manière, l'âge de maturité d'internet puisqu'après près de vingt ans de coprésence avec ses fonctionnalités, ses interfaces et ses technologies, il est plus que nécessaire de s'y attarder sérieusement.

35 http://quebec.huffingtonpost.ca/yanick-barrette/il-etait-une-fois-au-far-web_b_4297224.html

3.3 – *L'individualisme réflexif et ses figures :*

Avec les regards ainsi portés sur les univers technologiques, un nouvel éclairage sur les usages en émerge. Intrinsèquement liés à la question de l'identité, avec les récents usages, habitudes ou pratiques vient toute une culture visuelle qui lui est propre, influençant l'ensemble du domaine culturel. Une culture qui s'est d'ailleurs progressivement installée dans nos habitudes de consommation en faisant intervenir une certaine présence citoyenne. En effet, de la déferlante vague de la télé-réalité dès les années 2000, en passant par le traitement de plus en plus « citoyen », l'individu s'est vu passer de consommateur passif à participant actif en très peu de temps. De par ces mutations dans le monde médiatique s'est imposé un transfert massif des supports traditionnels (papier et tv) vers le web pour en arriver aujourd'hui à une production culturelle qui passe essentiellement par la constellation de supports technique et numérique. Bien que ces transformations culturelles soient attribuables à plusieurs facteurs (surtout économiques), elles témoignent néanmoins de la grande influence d'internet dans nos sociétés. La démocratisation et la dématérialisation des contenus culturels viennent alors exacerber la mutation de son industrie en insistant autant sur la diffusion universelle que sur l'extrême fluidité que la production médiatique favorise. La proximité, la participation et l'interactivité font partie des nombreuses stratégies qui seront mises à profit par les industries culturelles afin de reconquérir un auditoire qui se serait peu à peu désintéressé des médias traditionnels. Annonçant du même coup ce qui s'apparenterait à un « sacre des amateurs » (Keen, 2001). Évidemment, de ces transformations découlent de nouvelles stratégies médiatiques se tournant vers la photographie. Non seulement la photographie s'est trouvée rapidement priorisée au sein du web, mais elle s'est surtout enquis du rôle de pratiques structurantes du web. Parasitant ainsi l'ensemble de l'espace numérique,

notamment avec l'arrivée du web 2.0, les pratiques photographiques se sont peu à peu imposées en emportant avec elles toute une culture et une esthétique visuelle bien singulière. Pratiques qui se manifestent notamment à travers la notion d'*appropriation* (Gunther, 2012) ou de *remixage* (Allard, 2007) d'images (*les memes*), mais aussi de l'adaptation, le détournement, le plagiat, la citation représentant d'autres usages qui s'imposent dorénavant comme étant « le nouveau paradigme de la culture post-industrielle » (Gunther, 2011, par. 2)³⁶. C'est également ce à quoi s'intéressent plusieurs spécialistes en culture visuelle comme Jean-Paul Fourmentraux, Dominique Cardon, Patrice Flichy, Laurence Allard et un petit nombre de sociologues actuels que l'on dit en filiation à un certain *individualisme réflexif*³⁷. Inscrits dans une volonté assumée de renouveler les approches sociologiques sur les nouvelles pratiques quotidiennes, les auteurs proposent des avenues théoriques qui permettent, à tout le moins, de déplacer le regard vis-à-vis les théories critiques quant à l'expression subjective sur le web. Des théories refusant d'emblée le fait que « la technique est [soit] une chose en soi, dotée d'une volonté abstraite qui dirige le cours des événements humains en poursuivant ses propres fins, comme un processus sans sujet. » (Vial, 2013, p. 42-43). Mais au-delà du refus d'une conception dualiste entre la technique et la réalité, ces auteurs posent certains constats sociologiques essentiels à propos d'« internet et le web élargi au mobile ». En effet, ces constats sont désormais appréhendés comme un véritable « "laboratoire social identitaire", à la fois "observateur" et "architecte" des modalités contemporaines des identités personnelles

36 L'exemple des mythes 2.0, vidéo produite par l'office national du film (ONF) est probant du parasitage entre les expressions et codes qui émanent du web viral au sein du domaine culturel actuel. Le web et ses expressions, ashtags, figures rhétoriques, sarcasmes, références à la culture populaire, etc. représente pertinemment ces nouvelles manières de s'exprimer : <http://blogues.radio-canada.ca/triplex/2013/06/04/mythes-2-0-ou-comment-tenter-dexpliquer-lorigine-du-viral-web/>

37 Allard, Laurence, « Blogues, Podcast, Tags, Mashups, Locative Medias. Le tournant expressiviste du web » dans la revue *Mediamorphose*, (2007), en ligne : <http://hdl.handle.net/2042/23563>, consulté le 15/04/2013

et collectives, des processus de subjectivation et des formes de sociation ». (Allard, 2008, p.1). Des théories qui abondent dans le sens de ce nouveau paradigme expressiviste et qui tendent toutes à considérer les rôles d'

auteurs, producteurs, diffuseurs, critiques, codeurs, sont [comme étant], tour à tour et tout à la fois, "sous la main" dans la culture publique et transnationale que configure internet, là où autrefois des professionnels patentés régnaient dans l'espace public culturel en reléguant les "amateurs" dans la maisonnée (*Ibid.*, 2008, p. 2).

Comme le mentionne pertinemment la spécialiste en communication Laurence Allard, le web se perçoit aujourd'hui comme un territoire des plus riches pour la sociologie en ce qui a trait aux nouvelles subjectivités qui s'y jouent. Le regard « décentré » qui est ainsi posé sur les mondes numériques permet désormais :

cette entrée par le terrain de l'identité [qui] s'offre à nous sous la forme d'agencements textuels, visuels et/ou sonores. Il s'agit alors d'un "soi exprimé", d'un "soi textualisé" qui se donne à voir, à lire, à écouter dans la multitude des billets postés au travers de ces "technologies du soi" que constituent les blogues et autres plates-formes de création, de publication et d'échange de contenus expressifs (*Ibid.*, 2008, p.2).

Renvoyant aux diverses formes de contenues que peuvent produire ces univers, Allard soutient l'emploi du paradigme *expressiviste* plutôt que celui de *l'amateurisme* puisqu'il lui permet tout autant d'évacuer son caractère péjoratif que de mettre l'emphase sur ce qui est produit comme contenue numérique. Malgré qu'il relève de questions purement rhétoriques, cette préférence méthodologique pour le régime expressiviste permet de s'intéresser de manière pratique et concrète aux subjectivités qui émanent du web. Selon Laurence Allard, internet, dans une large mesure, permet justement cette rencontre avec une subjectivité qui s'en trouve disséminée à travers le réseau par l'entremise de contenu numérique là où justement, les nouvelles pratiques photographiques y sont prédominantes. Une subjectivité se percevant à travers le regard d'individus-producteurs qui, à leurs tours, auront eux aussi préalablement

attesté de son authenticité.

Dans cet exercice d'effeuillage des différentes facettes d'un individu, se met en scène un moi que l'on pourrait qualifier de "cubiste", un moi *facettisé* qui s'affiche à travers différentes matières de l'expression et dont l'accès se trouve parfois subtilement distribué entre un statut privé (amis, famille) et un statut public (*Ibid.*, 2008, p. 4).

Ainsi, l'auteure souligne les différents moyens à partir desquels se déploient les subjectivités sur le web 2.0. Qu'elles se trouvent à l'intérieur des blogues où différentes identités se dévoilent autour de questions politiques, culturelles et autres où à travers une problématique nécessitant une mobilisation populaire, les « singularités numériques » (Allard, 2008) se définissent de multiples façons. Les pratiques photographiques se présentent d'ailleurs sur le web comme la forme la plus répandue de subjectivités où, elles font littéralement office d'images communicantes pour les individus. Des images liquides qui sont aujourd'hui employées non plus seulement pour leurs qualités esthétiques et descriptives, mais bien davantage pour communiquer avec l'autre.

Si le concept de subjectivité représente une notion fondamentale dans la présente démonstration, c'est qu'il apparaît évident que malgré sa forte prégnance sur le web, la subjectivité souffre d'un regard sociologique des plus négatifs. Annihilant toute analyse nuancée sur la question, le discours critique à plutôt fait en sorte de reléguer les formes singulières, créatrices et imaginatives de subjectivités à un simple flux informe, trivial, voire abject de contenu numérique. Prenant appui sur les différentes formes de subjectivités présentes sur le web, c'est à un exercice de recadrage et de reconstitution dont s'affaire un petit groupe de sociologues nommé ci-haut prônant une vision plus constructive de ces nouvelles réalités sur le web. D'ailleurs, Laurence Allard a déjà évoqué à plus d'une reprise le rapport dichotomique, entre, ce qu'elle

nomme l'*individualisme expressif* et un certain diagnostic « néo-conservateur » portant sur l'expression subjective sur le web. Ce qu'elle nomme « le solipsisme culturel et les impasses de l'autoconsécration » (Allard & Vandenberghe, 2000, p.1) représente pour elle le constat évident d'un refus des théories critiques à percevoir toute forme d'affirmation personnelle à travers chaque entreprise de visibilité sur le web. Considérée plutôt comme un jeu où l'individu utilise le moyen et le médium qui sont à sa disposition, l'expression individuelle peut prendre plusieurs formes. Elle répond en ce sens, à une multitude de facteurs pour la comprendre et l'analyser. C'est d'ailleurs à ce manque de reconnaissance et de légitimité des formes subjectives que l'auteur tente, à travers ses analyses, de faire valoir la valeur idiosyncrasique, expérimentale et résolument expressive du web. Prenant exemple sur la mise en ligne de sites internet, Allard souligne leur mode de fabrication qui s'apparente à une

"esthétique du patchwork" et rappelle d'autres pratiques de personnalisation de l'offre culturelle (*sampling, mix, customisation, tuning*). En cela ces productions peuvent être appréhendées sous la notion de *culture sur mesure*, à savoir des formes culturelles fabriquées dans le détournement et la réappropriation personnalisée de genres textuels et de documents divers à des fins d'expression de soi à travers ses goûts, ses passions sur un réseau de communication informatisée (Allard, 2001, p.1).

Pour soutenir l'idée selon laquelle l'individu ne serait ni décentré, fragmenté ou superficiel, l'auteure propose plutôt l'idée d'une identité évanescence. Une représentation théâtrale où l'individu choisit pleinement l'image qu'il/elle veut donner de lui/elle en puisant dans une variété de rôles, images et activités. Reconnaisant pleinement l'ambivalence des mises en scène expressives, l'auteure exprime son désir de rompre avec une vision d'un moi unitaire (totalisant et répressif) et celle, au contraire, d'un moi schizoïde (occasionnel et pluriel). Prenant parfois des allures de quête identitaire, la recherche de soi sur le web, cette « configuration narrative de

soi » (*Ibid.*, 2001, p.4) a pour but une certaine cohérence et une unité identitaire et ce, peu importe le résultat. Il est alors probable, comme le veulent les théories critiques, que l'individu s'y perde complètement. Mis à part les possibles dérives, cette quête peut pourtant s'avérer extrêmement révélatrice de sens pour le/la protagoniste. C'est donc dans une attitude relativiste et plutôt inclusive que Laurence Allard perçoit la formation identitaire sur le web. Citant les éclairantes analyses du sociologue Olivier Donnat, Allard souligne à quel point les pratiques amateurs représentent le « siège de réels enjeux culturels puisque même sans grandes valeurs artistiques, elles sont investies de fortes aspirations en matière d'expression de soi et de recherche d'authenticité et, à ce titre, porteuses d'identités personnelles ou collectives » (*Ibid.*, 2001, p. 5). C'est donc non seulement à travers les sites web, comme le fait remarquer l'auteure, mais également à travers les pratiques photographiques que se constitue l'essentiel du contenu subjectif sur le web.

De manière générale, le regard renouvelé de l'individu fait échos aux nombreuses thèses portant sur la modernité réflexive, que plusieurs sociologues comme Anthony Giddens ou Ulrich Beck ont pu développer. Des thèses qui prennent assise au cours des années 1980, au sein d'un courant sociologique qui tend alors à s'écarter peu à peu du matérialisme historique pour s'intéresser davantage à l'individu comme être *réflexif* (Giddens, 1991). Dès lors, et fort d'une tradition critique en perte de repère, ce nouveau regard sociologique s'inscrit dans un contexte de plus en plus complexifié où les rapports sociaux ne peuvent plus exclusivement s'analyser par la lorgnette marxiste de la lutte des classes. La sociologie critique a dû alors se redéfinir afin de dépasser le sempiternel débat entre objectivisme et subjectivisme et ainsi dépeindre l'individu moderne non plus comme un simple citoyen-consommateur, mais bien comme producteur de sens, réflexif et pleinement conscient de sa condition. C'est

d'ailleurs à travers la notion d'*individualisme expressif* que Laurence Allard propose une filiation théorique entre ces deux périodes charnières. Elle épouse l'idée selon laquelle l'individu se trouve désormais « libéré des contraintes socio-culturelles, telles que celles qui ont trait à la classe, la religion ou la nation, par exemple. » (Allard, 2001, p. 5). C'est essentiellement à la perte de légitimité des modes de vies traditionnels que l'auteure associe une certaine autonomisation de l'individu. Les croyances relèveraient donc, non plus d'une habitude, mais bien d'un choix personnel. Puisque la reproduction de la tradition devient optionnelle, elle se présente alors comme le résultat d'un choix, d'une action délibérée pour les individus. Cette idée a une incidence majeure pour les identités qui s'y jouent, dans le contexte de la modernité tardive. Malgré le fait qu'elle ne soit pas généralisable à l'ensemble des classes de la société, cette dimension aura d'importantes répercussions sur la compréhension de la discipline sociologique. Pour les penseurs adoptant cette attitude - Anthony Giddens, Charles Taylor et Danilo Martuccelli en représentent d'incontournables figures - le processus d'individuation devient alors un objet d'étude pertinent dans un contexte où le choix, la détermination, la créativité et l'individualisme sont des valeurs plus que valorisées. Replacé dans le cadre d'émergence des nouvelles technologies et de l'apparition du web 2.0, il convenait, selon l'auteure, de réactualiser les théories propres à l'individualisme expressif en soulignant le fait que ce processus relève non seulement d'un choix personnel, mais acquiert également de fortes qualités expressives. L'élaboration de soi s'acquiert alors autant dans sa pleine recherche de cohérence qu'à travers un processus réflexif et narratif de la part de l'individu. La primauté du caractère expérimental de la recherche de soi, selon Allard, permet de mettre en lumière le caractère pluriel et multiple de l'identité. Très près des considérations de Giddens, ces transformations font en sorte que la sociologie ne peut désormais plus questionner l'identité par rapport à un certain

idéal commun, mais bien seulement sur sa forme. L'identité se trouve, en ce sens, reconnue comme une « œuvre » singulière. Une quête de soi qui se comprend de plus en plus comme une *invention de soi* où l'individu, en tant qu'être réflexif, façonne, braconne et se construit une identité qui saura répondre aux exigences du regard d'autrui, selon les codes que lui-même se sera préalablement fixés.

3.4 – *Appréhender l'individu au sein de la société avancée :*

Les considérations de Laurence Allard viennent ainsi s'ajouter à l'édifice théorique propre à l'individualisme réflexif. Des théories qui auront permis non seulement de repositionner ontologiquement l'individu au cœur des débats sociaux, mais aussi, et surtout d'appréhender les problématiques de cette « société avancée » de manière globale et transversale. Certes, les réflexions d'Allard interviennent en pleine révolution numérique, mais elles sont pleinement tributaires d'une jeune tradition sociologique ayant comme objet l'individu et qui a à dessein d'élargir considérablement son cadre d'analyse. Pour cause, les observations d'Anthony Giddens, notamment dans son ouvrage *Modernity and Self-identity, Self society in the late modern Age* (1991), amène aujourd'hui un meilleur éclairage sur les mutations culturelles de nos sociétés occidentales. Pour ce dernier, l'individu inscrit dans le contexte de mondialisation culturelle fait face à une multitude de choix dont il est maintenant en mesure d'expérimenter les horizons sur une base quotidienne. Évidemment, le statut hégémonique des médias de masse, bien que conçu comme pur produit d'une logique marchande, met à disposition de nouveaux moyens aux individus afin de s'informer. Et donc de poser un regard critique sur leur société. Malgré le fait qu'ils en changent la conception du temps et de l'espace, les médias de masse influencent de manière pérenne la vie quotidienne des individus. « As

modalities and reorganising time and space, the similarities between printed and electronic media are more important than their differences in the constituting of modern institutions » (Giddens, 1991, p.26). C'est à travers l'idée du « collage effect » que l'auteur aborde l'une des approches privilégiées par les médias de masse afin de diffuser leurs contenus. L'actualité, par exemple, nous serait proposée par de très courtes histoires narratives qui, bien qu'elles fassent sens de manière isolée, nous sont plutôt proposées de manière complètement chaotique à l'intérieur des différents médiums (journaux, télévision, magazines). C'est une des nombreuses conséquences qui, selon Giddens, tendent à influencer les manières de percevoir le monde. C'est d'ailleurs ce type de lien, défini comme élément réflexif, entre l'identité personnelle, la modernité avancée et la mondialisation qu'Anthony Giddens a su pertinemment mettre en évidence à travers son ouvrage. Certes, la circulation des biens de consommations et médiatiques représente un point nodal dans la diversité culturelle qu'a engendré le capitalisme avancé. Elle aura du même coup favorisé de manière exponentielle autant l'offre culturelle que l'expression identitaire. Même si le système qui y est décrit semble résolument désordonné pour l'individu, il se présente finalement comme un ensemble tout à fait homogène. Puisque le temps présent est une succession de ces réflexibilités engendrées par ce système, toute activité individuelle incorpore ces éléments médiatisés dans la vie quotidienne de l'individu. L'intégration des réflexivités ne se présente donc jamais comme un processus passif ou relevant du hasard, mais s'impose à l'individu de façon autant consciente qu'inconsciente. Partant de l'idée que tout est politique et se trouve médié dans l'ensemble des sphères d'activité, il revient alors à l'individu de faire les choix les plus justes possible afin de se constituer une identité qui lui est propre. En somme, c'est à travers ce *choix* proposé aux individus qu'ils/elles seront à même d'élaborer une identité singulière.

The narrative of self-identity as to be shaped, altered and reflexively sustained in relation to rapidly changing circumstances of social life, on a local and global scale. The individual must integrate information deriving from a diversity of mediated experiences with local involvements in such a way as to connect a futur projects with past experiences in a reasonably coherent fashion (*Ibid.*, 1991, p.215).

Il est à noter également que le système politique au sein de la modernité avancée se présente généralement « en dehors de nous », comme un organe total, nous oppressant et aliénant à grande échelle. Or, l'auteur préfère plutôt le considérer comme un système complètement décentralisé qui affecterait les individus de manière variable. Enfin, les considérations de Giddens sur le concept de réflexivité sont fondamentales pour la suite des théories actuelles sur l'individu. Ces différentes approches théoriques, qui apparaissent dès la fin des années 1980, se distinguent ainsi en plusieurs points des perspectives critiques plus radicales en proposant une sociologie qui s'intéresse à l'individu comme créateur de sa vie. Et bien qu'elles s'imposent avant l'avènement des nouvelles technologies dans nos vies, elles préfigurent pourtant avec acuité les divers changements qui s'opèreront dans le domaine culturel et médiatique. Évidemment, ces théories, ainsi transposées au fertile univers du web, se trouvent à la source des récentes réflexions sur l'émergence des nouveaux usages qui s'y rattachent. N'y échappant pas, les subjectivités se déployant à travers la photographie viennent croiser ces riches analyses sur la question.

3.5 – Charles Taylor et la phénoménologie morale:

Le philosophe Charles Taylor a également proposé, à l'intérieur de ses ouvrages, un regard se voulant plus constructif sur l'identité. Se rapprochant aussi des considérations d'Anthony Giddens, la formation de l'identité se trouve ici au centre de ses réflexions sur la modernité. Traitant des diverses reconfigurations de l'individu,

c'est à travers son ouvrage phare *Les sources du moi : La formation de l'identité moderne* (1998) que l'auteur entreprend en quelque sorte une enquête sur les transformations de l'identité qui ont eu cours dans nos sociétés avancées. C'est en s'appuyant sur ce que l'auteur nomme une *phénoménologie morale* et en puisant à même l'histoire de la philosophie que ce dernier propose une étude des caractéristiques de notre langage moral. D'emblée, l'auteur pose les bases de sa réflexion en clamant son insatisfaction quant aux théories qui ont cours à propos de l'identité. Il dira :

Quelques-unes, optimistes, considèrent que nous avons réussi à nous élever à des niveaux supérieurs; d'autres nous présentent une image de décadence, de perte, d'oubli. Ni les premières ni les secondes ne me semblent justes; elles passent massivement sous silence, les unes et les autres, des aspects importants de notre situation. Il nous faut saisir, je pense la combinaison unique de grandeur et de danger, de *grandeur et de misère*, qui caractérise l'époque moderne. Percevoir toute la richesse et la complexité de l'identité moderne, c'est percevoir d'abord à quel point nous y sommes engagés (*Ibid.*, 1998, p.10).

Pour saisir cette richesse, l'auteur remonte alors aux conceptions modernes du moi en rappelant comment celles-ci se sont développées à partir des images anciennes de l'identité humaine, et ce, de sa genèse à notre société actuelle. En se penchant sur trois aspects de l'identité que sont d'abord, la notion d'intériorité et d'autoréflexivité, l'affirmation de la vie quotidienne et enfin, les différentes conceptions de la nature comme source morale de l'intériorité, l'auteur propose à chaque fois d'en détacher les formes significatives du développement de l'identité moderne. D'emblée, Taylor met en lumière les discours communs liés à l'idée du « moi » et ceux de l'identité en soulignant le fait que, malgré qu'ils aient souvent été étudiés séparément, ils relèvent pourtant d'une même instance. Une instance qui aspire à une forte cohérence de l'image que l'individu veut projeter de lui-même. Se montrer sous un jour favorable autant aux gens de l'entourage qu'à lui-même représente alors le défi du « moi ».

Il s'agit ici, en effet, d'un sens du moi qui va plus loin que l'observation neutre de soi et que les calculs d'intérêts. Mais à la manière dont on le conçoit d'habitude, ce "moi" n'a pas de lien avec l'identité. Il est perçu comme un fait selon lequel les êtres humains se préoccupent de faire concorder leur image avec certaines normes déterminées, en général, par la société (*Ibid.*, 1998, p. 52).

Bien que le moi soit perçu comme tel, il apparaît néanmoins indissociable de l'identité de l'individu. Loin d'être désincarné de l'édification identitaire, le moi demeure le socle des questionnements de l'individu afin de trouver une orientation vers le bien. S'affirmant essentiellement par rapport aux autres, c'est de cette façon que l'orientation du moi vers le bien trouvera sa voie. Citant MacIntyre, il évoque l'idée du sens de la vie, en tant qu'orientation « vers ce que je ne suis pas encore » (*Ibid.*, 1998, p. 73). Idée qui exprime parfaitement cette notion de *quête* de soi. En ce sens, l'orientation vers le bien ne constitue pas une option pour laquelle l'individu pourrait s'engager ou se détourner à volonté « mais une condition nécessaire pour être des moi possédant une identité » (*Ibid.*, 1998, p.99). Pourtant, cette route vers le bien amène son lot de discours et de conceptions plutôt schématiques quant aux relations et aux liens sociaux. Correspondant à une typologie morale somme toute rigide de l'identité, les différentes théories associent souvent le moi à un organe physique, tels un foie ou un cœur, qui n'appellerait à aucune interprétation. Se rattachant à l'intériorité, cette notion moderne du moi s'inscrit d'emblée dans une opposition entre l'intérieur et l'extérieur. « Autrement dit, nous pensons que nos capacités ou potentialités sont "internes", qu'elles attendent le développement qui les rendra manifestes ou les réalisera dans le domaine public » (*Ibid.*, 1998, p.151). D'ailleurs, c'est à travers une longue généalogie philosophique des sources du moi que l'auteur souligne à quel point le regard actuel sur celui-ci s'est fondé sur ce grand paradoxe. Prenant appui sur ce qu'il nomme le désengagement moderne, il souligne cette forte tendance à l'objectivation de nous-mêmes dans nos sociétés. Un réflexe qui, bien qu'il

s'inscrive dans un contexte de maîtrise de soi, de style de vie sain, de changements profonds dans les pratiques économiques, dans les méthodes et structures administratives, d'une moralité outrancière, etc. pousse plus que jamais les gens aux jugements réflexifs. Le *moi*, le *je*, l'*ego* s'en trouve alors surreprésentés dans la sphère médiatique, mais ne trouve, pour ainsi dire, aucune prise tangible dans la réalité. Puisque tout relève de l'objectivation de l'être, le moi ne peut alors que se définir comme un moi parmi d'autres. Un moi vidé de toute substance, de toute subjectivité.

C'est l'image d'un être humain d'un point de vue qui appartient complètement à la troisième personne. Le paradoxe est que ce point de vue austère se rattache au fait d'accorder un rôle essentiel à la position de la première personne ou plutôt qu'il se fonde sur ce fait (*Ibid.*, 1998, p. 232).

En lien direct avec les ordres dictés par l'idéologie judéo-chrétienne, la valorisation de la maîtrise efficace de soi et du détachement des jouissances personnelles fait également partie de l'équation quant à cette perte de sensibilité théorique pour la subjectivité. Certes, tout le rapport marxisant de l'homme-producteur vient aussi accentuer, nous dit l'auteur, une certaine négation de la morale, du sentiment, de la présence du moi et de l'intériorité au sein des classes laborieuses. Bref, Charles Taylor voit dans cette culture morale, un cycle circulaire où les phases de développements semblent aller de pair avec ce rapport complètement désincarné du moi et de l'identité. C'est d'ailleurs pourquoi l'auteur relève certaines pistes de réflexion allant à contrario de cette culture morale, en puisant notamment dans les écrits de philosophes comme Herder, Rousseau, Kant et Baumgarten. Un tournant expressiviste qui attend de l'individu qu'il se saisisse de quelque chose,

une vision, un sentiment des choses, qui était en puissance et formées seulement de façon partielle, et je lui donne une forme particulière. - Aussi, pour ce type d'objet expressif, nous pensons à sa "création" non seulement comme une manifestation, mais aussi comme à un faire, à un processus qui amène quelque chose à l'être (*Ibid.*, 1998, p. 469).

Évidemment, l'expressivisme de Taylor s'attache à certains caractères de l'expression. Comme c'est le cas des nouvelles pratiques photographiques sur le web, il en est ainsi pour tout moyen de communication :

exprimer quelque chose, c'est le rendre manifeste dans un médium donné. J'exprime mes sentiments sur mon visage; j'exprime mes pensées dans les mots que je prononce ou que j'écris. J'exprime ma vision des choses dans une œuvre d'art, un roman ou une pièce de théâtre. Dans tous ces cas, nous trouvons l'idée de rendre quelque chose manifeste et, dans chaque cas, dans un médium doté de certaines propriétés spécifiques (*Ibid.*, 1998, p. 469).

Cette manifestation, dit l'auteur, sert aussi à définir ce qui doit être réalisé, elle sert à se projeter dans l'avenir. La nouveauté de ces réflexions sur la nature humaine réside dans le fait que chaque individu doit suivre sa propre voie et que celle-ci impose à chacun/une l'obligation de se mesurer à sa propre originalité. Cet individualisme expressif, qui reste somme toute assez récent dans l'histoire de la philosophie, est devenu la pierre angulaire de la culture moderne. Comme le souligne Taylor, les transformations culturelles propres aux Lumières et au romantisme sont certes porteuses d'une conception expressiviste de l'homme, mais elles n'en constituent pas pour autant les seuls corollaires. La révolution industrielle et le nationalisme en représentent aussi des éléments incontournables dans cette compréhension moderne de l'individu. Or, la conception que nous avons de nous-mêmes se situe encore dans le prolongement de ces deux grandes périodes. Il souligne en ce sens l'importance de cette mouvance critique qui, comme nous avons tenté d'en expliquer les principales idées, « tend[rais] à vider l'existence de sa richesse, de sa profondeur ou de son sens » (*Ibid.*, 1998, p. 623). Notre société actuelle, ou la société instrumentale comme la nomme l'auteur, sont des thèmes bien récurrents chez plusieurs auteurs comme Adorno, Marx, Horkheimer, Marcuse et autres penseurs critiques qui voient dans ces changements une perte significative d'autonomie, résultant d'une vision

profondément pessimiste de l'expression subjective. De ces critiques, Taylor, prétends à son tour qu'elles témoignent d'une conception trop étroite de l'individu, puisque

même les manifestations les plus futiles peuvent refléter plus de choses que nous ne pouvons en percevoir au premier coup d'œil. Surtout, nous devons éviter l'erreur de déclarer sans valeur ces biens dont la recherche exclusive mène à des conséquences méprisables ou désastreuses. La recherche d'un pur accomplissement expressif subjectif peut rendre la vie superficielle et la vider de sa substance et peut ultimement se retourner contre elle-même [...] Mais cela n'établit en aucune façon que l'accomplissement subjectif n'est pas un bien. Cela prouve seulement qu'il doit faire partie d'un "ensemble", qu'il faut le chercher dans une vie qui aspire aussi à d'autres biens (*Ibid.*, 1998, p. 637).

Malgré qu'il n'a pas spécifiquement fait l'examen des nombreuses critiques apportées à la subjectivité, l'auteur prétend démontrer à quel point l'expression subjective traverse toute l'histoire de la philosophie. L'ouvrage, en ce sens, s'inscrit comme une brique supplémentaire à l'édification d'une lecture plus nuancée de l'individu. Une vision, en somme, qui rejette l'idée d'un sujet non situé et ponctuel au profit d'une définition plus constructive et positive de l'identité moderne.

3.6 - *Vers une nouvelle grammaire de l'individu :*

Se distinguant en plusieurs points des perspectives critiques plus radicales de la subjectivité, ces penseurs comme Anthony Giddens ou encore Charles Taylor proposent plutôt une lecture qui s'intéresse à l'individu comme créateur de sa propre vie. Et puisque la vie ordinaire se perçoit dorénavant comme une source constitutive de la vie moderne, les nouveaux usages du web se présentent de ce fait comme un élément incontournable autant pour les théories de l'individu que pour celles qui concernent la culture. Ainsi, bien qu'ils passent par une architecture technique plutôt complexe, les usages, habitudes et comportements liés aux mondes numériques

devraient se concevoir comme tous les autres moyens de communication. Conséquemment, les occasions de rencontres et d'amorces d'une réflexivité se sont multipliées avec l'arrivée de ces technologies. C'est d'ailleurs à travers elles que le sujet moderne va édifier une identité *unitaire* (Martuccelli, 2002). Se présentant en quelque sorte comme les héritiers de ce renouvellement des théories de l'individu, certains sociologues qui ont déjà été évoqués plus haut comme Laurence Allard, Dominique Cardon et Patrice Flichy épousent de semblables positions sur la place des subjectivités dans nos sociétés. Évidemment, les nouvelles subjectivités sur lesquelles ils/elles se penchent, s'inscrivent dans un contexte de connectivité permanente et seront ainsi profondément teintées par les pratiques émergentes qui en découlent. Émanant d'une véritable reconfiguration des modes de communications, autant les identités que leurs représentations se trouvent au cœur de ce nouveau paradigme. Une toute nouvelle grammaire s'est donc progressivement imposée à ces sociologues, qui, tout en s'appuyant sur les théories de l'individu parues depuis le tournant des années 80, se sont efforcés d'en réactualiser les bases et d'en renouveler le sens. Ce que l'on définit comme étant le courant expressiviste représente donc un apport des plus louables pour la discipline sociologique puisqu'elle permet de déplacer enfin le regard porté sur l'identité de sa « structure classique » (Martuccelli, 2002). Pour Danilo Martuccelli, c'est la sociologie dans son ensemble qui a eu tendance à simplifier dangereusement le regard qui a été porté sur l'individu. Une insistance disciplinaire qui a toujours voulu lorgner la paternité de l'individu comme « invention » de la modernité en le ramenant constamment à un simple produit de la rupture des anciens liens communautaires. Dans ce schéma plutôt contraignant, l'individu se résumerait alors « au passage d'un acteur fermement encasté dans un tout social à un individu sous l'emprise de l'hétérogénéité, de la fragmentation, d'un enracinement plus problématique dans la vie sociale. » (Martuccelli, 2002, p. 12). Or,

l'individu n'est pas seulement un sujet social. Il est également un sujet qui engage une définition normative traduisant merveilleusement bien les différentes pratiques sociales. En fait, selon Martuccelli, la sociologie s'est plus attardée à la façon dont les mouvements de modernisation ont modelé l'individu qu'à ses différentes typologies historiques ou sociales. L'individu est donc interprété davantage dans une logique *positionnelle* plutôt que *relationnelle*. Cette tendance est d'autant présente pour la sociologie qu'elle en est structurante. Sortir de ce schéma devient alors extrêmement difficile puisqu'il est non seulement plus aisé d'expliquer l'individu par un réseau de contraintes et d'interdépendances, mais il fait appel également à toute une grammaire qui permet d'en simplifier grandement ses formes. C'est d'ailleurs à cet écart grandissant entre le vécu des acteurs et un certain encadrement grammatical que l'auteur, dans *Grammaires de l'individu* (2002) tente une profonde remise en question. L'ouvrage, en ce sens, représente une influence importante pour le renouveau sociologique qui s'intéresse aux nouvelles pratiques du web. Des idées, en somme, qui adoptent une voix discordante face aux diverses théories critiques de la subjectivité.

C'est donc à travers le réexamen des différentes dimensions de l'individu que Martuccelli tente de rendre compte des conditions inéluctables de la modernité. Ce faisant, l'auteur propose une définition large de l'identité où, à la lumière des écrits de Weber, il l'a décrit comme un « état de choses relatif et flottant » (*Ibid.*, 2002, p. 344). Inclue dans le régime identitaire, l'identité représente l'objet central des interprétations sociologiques de l'individu puisqu'il a permis à la sociologie de sortir de la détermination sociale au profit d'une autodétermination à outrance et contraignante. Pourtant, nous dit l'auteur, allez d'un extrême à l'autre, dans ses plus lointains retranchements, n'aide en rien à dégager le caractère subjectif de l'individu.

Au contraire, c'est en plaçant l'identité au centre des théories sociologiques de l'individu que l'on peut abusivement définir le monde social comme étant *incertain et complexe*. Certes, les différentes revendications identitaires propres aux années 1960 sont à l'origine de nouvelles exigences d'authenticité de la part de l'individu, mais pour les expliquer, déplore Martuccelli, la sociologie critique a trop souvent eu tendance à insister sur les constants processus de recomposition identitaire. Suivant cette logique, l'individu est constamment appréhendé à travers la lorgnette d'un monde incertain, voire intransigeant. Pourtant, l'identité représente l'articulation d'une histoire personnelle et d'une tradition sociale et culturelle. Se situant dans cet entrelacement, « l'identité n'est jamais donnée; elle s'éprouve où se construit toujours comme le résultat d'une médiation active entre différents registres » (*Ibid.*, 2002, p. 355). Ni incertaine, ni éphémère, l'identité chez Martuccelli s'éloigne également de l'idée voulant que l'individu soit *l'auteur* de sa vie. La concevant trop ouverte, la notion d'auteur peut trop aisément trouver grâce auprès des critiques de la subjectivité. L'auteur considère plutôt une définition cohérente de l'identité dans le discours de l'individu sur lui-même, ses pratiques et ses processus narratifs. Définis comme étant des topiques de soi, les discours narratifs de l'individu sont pigés à travers les différents contextes ou échanges discursifs auxquels il fait face. Prenant diverses formes, ces récits de soi témoignent non pas de l'éclatement de l'individu, mais « bien plus modestement, de sa possibilité de faire un usage transversal de discours empêchant des lectures pas trop stabilisées ». (*Ibid.*, 2002, p.360). À ces divers discours de soi, qui s'avèrent de plus en plus présents dans le contexte des nouvelles technologies, s'ajoute à cela l'idée incontournable de l'individu bricoleur. En fait, pour Martuccelli, cette notion permet de fédérer autant les conceptions essentialistes ou naturalistes de l'identité, que les partisans d'une conception constructiviste ou culturaliste. En somme, ce qualificatif de l'individu moderne :

permet d'établir la ligne de filiation s'établissant entre l'ancienne représentation propre à la société industrielle, où l'individu fût pensé, avec tous les excès possibles, comme producteur du monde, pour beaucoup en relation étroite avec son activité de production, à la nouvelle représentation qui elle, tend davantage à concevoir l'individu comme un "créateur" de sa propre vie. C'est au sein de cette continuité qu'il faut comprendre cette inflexion actuelle : de l'esthétisme des dandies du XIX^e siècle jusqu'aux éclats d'individualité chers à la postmodernité, force est de reconnaître que la ligne de conceptualisation aujourd'hui dominante de l'identité passe par la métaphore implicite d'un individu consommateur de signes dans le monde, et en même temps créateur de soi. En bref, un bricoleur (*Ibid.*, 2002, p. 364-365).

C'est donc évoluant dans le contexte de la société industrielle avancée et hautement différenciée, que l'individu va s'y identifier inévitablement de manière plus désagrégée et occasionnelle. Ainsi, l'unité du moi, bien qu'elle évoque davantage une visée symbolique pour l'auteur, ne se trouverait plus dans notre monde actuel, mais bien plus par l'entremise du travail de l'acteur sur lui-même. Un travail autant discursif qu'imaginatif lui permettant alors de se doter « d'un degré de cohérence, différent selon les individus et leur investissement subjectif » (*Ibid.*, 2002, p.366). Sans jamais se résigner à abandonner cette quête pour établir une certaine unité, l'individu s'applique alors à relier les différents fragments grâce à une créativité combinatoire extraordinaire. En ces termes, l'identité est moins déterminée par notre passé que le travail constant, intime et purement subjectif qui a toujours à dessein l'atteinte d'une continuité de soi. C'est à travers ce processus que l'individu peut cesser d'être constitué de fragments en devenant créateur, toujours narratif et parfois pratique, de sa propre vie. Désignée par l'évocatrice formule de *la permanence dans le changement*, c'est ainsi que l'unité de soi pourra s'édifier à travers une série d'explorations identitaires du quotidien. Bien qu'il s'attarde longuement aux propositions critiques portant sur une conception décentrée et fragmentée de l'individu, l'auteur évoque cette même perspective dans le contexte de connectivité

permanente. Il aborde cette dissémination de l'identité au sein des nouvelles technologies comme un fascinant territoire sociologique où il est essentiel d'en comprendre les aboutissants. En outre, il dira : « au-delà des considérations philosophiques, le point principal pour l'analyse est de savoir quelle importance octroyer à ces identités multiples, évanescentes et parfois simplement anecdotiques, dans le processus d'individuation » (*Ibid.*, 2002, p. 392). Ainsi, reconnaître la fragmentation factuelle de l'identité ne mène pas pour autant à la fission ou à la faillite de soi. Le sujet possède d'ailleurs tous les atouts et les connaissances pour (re)modeler, (re)jouer et (re)composer une identité unitaire au sein du web. Cette vision du sujet *éclaté*, nous dit l'auteur, est loin d'être nouvelle et aura structuré l'ensemble des théories sur l'individu. Mais il apparaît évident que l'individu n'est ni *nécessairement* incertain, ni *nécessairement* éclaté comme sujet. Et c'est probablement là que réside le plus grand défi de la sociologie de l'individu, à savoir, concevoir une vision alternative du décentrement identitaire. Par conséquent, il nous faut désormais le penser comme un processus constant, mais volontairement variable de la construction identitaire. Ainsi,

D'un point de vue sociologique, le cœur de la problématique de l'identité doit se comprendre à partir de la profusion de textures dont la modernité est le théâtre. Si les acteurs sont devenus des bricoleurs, c'est parce que l'espace de jeu identitaire est une possibilité continuellement offerte à la plupart des individus dans la modernité. À la suite d'une dynamique *sui genesis*, les identités peuvent s'y présenter sous des formes unitaires et cohérentes, ou décentrées et clivées, ou authentiques et artificielles, ou encore construites et essentielles (*Ibid.*, 2002, p.428).

Dès lors, pour l'auteur, il ne s'agit pas de savoir si l'identité est forcément indivisible ou au contraire changeante et fluide, mais bien de saisir les formes sensibles de « labilité » identitaire. C'est-à-dire la propension de l'identité à se laisser saisir par la sédimentation constante des différentes formes culturelles. Si la définition de

Martuccelli quant à l'identité témoigne d'un certain indéterminisme, c'est qu'elle propose de trouver son origine, non pas exclusivement au sein de la sphère sociale, ni dans notre for intérieur, mais bien dans cet espace intermédiaire qu'est l'identité. Cet interstice entre le social et le privé qui, bien qu'il a abondamment fait l'objet de recherche, témoigne encore aujourd'hui d'une vision plutôt réductrice et schématique.

À cet égard, l'auteur vient suppléer avec une dimension fondamentale chez l'individu, celle de la subjectivité. Compris comme étant le récit de soi se soustrayant au social, la subjectivité est sans doute l'instance qui, au sein de la sociologie, aura fait l'objet de réflexions les plus critiques et réductrices. En effet, la sociologie moderne a tendancieusement restreint la subjectivité à l'introspection, enchâssée dans une conception binaire entre l'espace public et l'espace privé. Selon Martuccelli, la subjectivité répond certes d'un espace de la représentation de soi, mais elle est aussi le lieu où l'individu prend conscience des différentes représentations du monde. Cette propension à la réflexivité (qui est le propre de la subjectivité) malgré qu'elle soit considérée comme un pur mystère ontologique, voire une nébuleuse illusion sociologique, se perçoit plutôt comme une sorte de

résistance interne, "ce" qui nous permet de tenir face à l'invitation constante à l'incohérence dans laquelle nous plonge le monde. Et elle est aussi tout particulièrement, une expérience culturelle irrépressible, ce sentiment immédiat que nous avons tous, de pouvoir, en rentrant dans nous-mêmes, fuir le monde (*Ibid.*, 2002, p.454).

Elle est pour l'auteur un véritable projet où l'expression de soi peut prendre ses aises à distance du monde social. Dans cette perspective, la subjectivité n'existe qu'en tension, « dans le glissement ou l'articulation éphémère, mais elle n'est aucunement une dimension évanescence, épisodique ou fragile de l'individu moderne » (*Ibid.*, 2002, p. 465). Dès lors, bien qu'elle soit pratiquement insaisissable, rien n'est plus

faux que de nier la subjectivité ou, à l'inverse, de l'inscrire comme le pivot central de l'individu moderne. En fait, elle s'inscrit simplement comme le socle des diverses possibilités de saisissements de l'individu. Le travail de construction identitaire ne rencontre ainsi jamais de limite puisque

Chaque acteur bricole la sienne, à l'aide des dispositifs symboliques les plus variés, allant des cultures ou des religions millénaires aux manifestations les plus éphémères tenants de l'air du temps, de la mode, du hasard de quelques rencontres personnelles ou de la consommation de masse (*Ibid.*, 2002, p.468).

Sa compréhension devrait donc s'axer davantage sur sa dimension positive puisque l'identité, au gré de son travail réflexif, ne perd jamais au change. Elle se développe, se transforme en étant constamment modelée par le social, mais toujours dans l'atteinte d'une meilleure posture. C'est donc à travers la pluralité des points de vue propres à nos sociétés actuelles que l'identité s'édifie en couches successives. Ce processus subjectif n'est cependant jamais étranger à celui de la réflexivité qui elle, est comprise comme une double pratique sociale. D'une part, elle en représente un produit culturel engendré par l'expansion de la modernité avancée elle-même et d'autre part, elle permet à la subjectivité de trouver une expression en acte chez l'individu d'être à distance du monde. « Grâce à la connaissance discursive et au retour critique sur soi et sur les événements, l'individu en reste maître tout en affirmant sa distance face à eux » (*Ibid.*, 2002, p.510). Comme en faisait état Giddens la réflexivité permet d'agencer les actions de manière plus autonome. Par elle, le soi se fabrique, pour ainsi dire lui-même, tout en étant en constante comparaison avec les autres. Sans empêcher une vision normative et normalisée de soi, la réflexivité possède néanmoins sa part d'ombre. Un aspect négatif évident qui peut se manifester soit dans le consumérisme et/ou dans l'individualisme, mais qui, pour l'auteur, relève d'un mal nécessaire bien minime. Ces considérations réaffirment du même coup l'empressement avec lequel la sociologie devrait s'intéresser davantage à la dimension

positive, concrète et active de la réflexivité. En ce sens, elle n'existe pas par excès ou par défaut chez l'individu (comme le veut l'ensemble des théories critiques qui ont été abordées), mais bien naturellement chez ce dernier. Comme le fait le présent travail à propos de la photographie amateur sur le web, la réflexivité permet un écran entre nous et le monde. De l'avis de Martucelli, la réflexivité précède l'action et met en évidence la propension de l'individu à saisir et comprendre rétrospectivement leurs pratiques imaginatives et singulières. L'auteur plaide ainsi pour une sociologie de l'individu qui sache cerner et comprendre de manière concrète l'individu actuel. Or, la sociologie fait face à un grand paradoxe où l'individu se trouve « à la fois le héros principal de la modernité et l'ennemi intellectuel central d'une certaine sociologie critique ». (Martucelli, 2002, p.553). De ces théories plutôt éparses est née une représentation rigide et consensuelle de l'éclatement, de la fragmentation du monde sociale. Ce qui a eu pour conséquence d'alimenter ces discours souvent contradictoires et ainsi contribuer à brouiller davantage les questions de l'identité. Comme le souligne l'auteur,

l'analyse sociologique doit porter sur l'individu. S'il doit cependant devenir un objet d'étude à part entière, voire un objet majeur, il ne doit pas forcément être le lieu ultime de l'analyse. Ce qui doit être étudié c'est ce qui l'entoure. Certes, et cet ouvrage en témoigne largement, il s'agit bel et bien d'aborder des registres intimes ou subjectifs, mais non pas en "glissant" vers l'intériorité de l'acteur, ou en essayant de trouver en lui la sédimentation historique du social (*Ibid.*, 2002, p. 560).

Il souligne par ailleurs le fait que la sociologie se doit de reconnaître la malléabilité de nos sociétés. Ce qui obligerait les différentes analyses à réfléchir de manière tout aussi ouverte et plurielle le contexte culturel afin d'en cerner chacune de ses dimensions. En ce sens, il apparaît évident que le saisissement de l'individu s'est grandement complexifié, mais cette situation oblige du même coup la sociologie de l'individu à s'attarder davantage « aux principales manifestations de

l'approfondissement de leurs compétences réflexives » (*Ibid.*, 2002, p. 567). Puisqu'en font foi les nouvelles pratiques photographiques sur le web, il apparaît pertinent de s'y pencher et de constater les formes discursives, les usages et stratégies qui s'y déploient. Se révélant à travers les divers matériaux sociaux, ces bricolages individuels peuvent s'avérer autant de pertinents révélateurs du contexte de production que de la manière dont l'expression subjective se présente aujourd'hui. Une création de sens, qui, bien qu'elle se targue de certains maux, témoigne pourtant, derrière les plis de la toile, d'une extraordinaire force créatrice.

3.7 – Conclusion: *L'expressivisme comme exigence sociologique :*

En somme, ces diverses propositions théoriques témoignent toutes d'une certaine volonté de décentrer le regard face à la sociologie de l'individu. Précisément parce que ces réflexions permettent enfin de considérer cet interstice entre la sphère sociale et notre intériorité; à savoir l'identité. Mais elles permettent tout autant de mettre à mal cette idée plutôt contraignante de l'éclatement et de la fragmentation identitaire. Structurant ainsi l'ensemble des théories critiques portant sur l'individu, ces positions ont tôt fait de réduire la subjectivité à une simple *cage de fer* où l'individu doit y trouver refuge afin de résister aux affres de notre monde actuel. En tombant dans cette vision du sujet schizoïde et éclaté, la sociologie semble vouloir réduire, dans un déterminisme outrancier, les potentialités subjectives de l'individu. Elle a, du même coup (et tendancieusement) laissée place aux interprétations les plus pessimistes quant aux voies de sorties possible de l'expression identitaire ou de l'expressivisme dans le contexte actuel. Se présentant en décalage face à la pensée critique propre au matérialisme historique, les différents auteurs qui ont ainsi été abordés permettent, me semble-t-il, de nuancer ces approches en ne tombant ni dans le piège d'un

essentialisme exacerbé, ni dans celui d'une vision purement constructiviste de l'individu moderne. Ils/elles s'appliquent plutôt à voir à travers l'identité, dans ce qu'elle a à raconter sociologiquement, les façons avec lesquelles le travail discursif et constant de l'individu se définit. Considérée par Martuccelli comme cette ouverture entre la sphère sociale et l'intériorité, l'identité s'édifie au gré des sédimentations culturelles qu'il intègre afin d'atteindre une certaine unité de soi. Cette notion d'individu bricoleur se présente alors comme la formule la plus évocatrice afin de définir ces pratiques du quotidien. Si les auteurs comme Martuccelli, Giddens, Taylor ou encore Beck ont traité de manière plus générale des frontières de l'identité et de la subjectivité, leurs contemporains comme Allard, Flichy, Gunthert et plusieurs autres ont, quant à eux, tenté de cerner les lieux concrets où ce travail discursif et créatif se présentaient. Dès lors, les nouveaux usages photographiques sur le web se proposent comme un territoire des plus fascinants à explorer pour y découvrir l'expression des subjectivités contemporaines. Perçu en quelque sorte comme le miroir de notre société actuelle, l'individu qui s'y exprime se voit aussi comme acteur privilégié de la redéfinition de notre rapport à monde. Une transformation qui, bien qu'elle soit apparue il y a près de vingt ans avec l'arrivée du web 2.0, aura tout autant façonné la manière de se percevoir comme sujet social. De l'aveu de Martuccelli, il est donc plus que salutaire que la sociologie s'intéresse à l'étude « chaque fois plus fine des plis les plus singuliers du social » (*Ibid.*, 2002, p. 558). Or, l'analyse des nouveaux usages de la photographie est indissociable de la façon dont on appréhende ce médium aujourd'hui. Ainsi, ces pratiques singulières, créatives et souvent surprenantes, mettent en lumière non seulement leurs fortes propensions expressives, mais elles renvoient aussi à tout un univers de codes esthétiques et visuels des plus surprenants. L'image communicante, bien qu'elle s'échange par l'entremise d'une multitude de supports techniques, demeure un laboratoire bouillonnant à l'étude de l'individu et du

social. C'est d'ailleurs ce sur quoi nous nous pencherons dès à présent, dans une seconde partie du travail, en nous intéressant plus concrètement aux nouveaux usages des images. L'analyse nous permettra ainsi d'avoir accès non seulement à cette nouvelle culture de l'image propre au web 2.0, mais surtout de rendre compte des fascinantes stratégies subjectives qu'elle recèle.

SECTION II :
ÉTAT DES LIEUX DES PRATIQUES

CHAPITRE IV

NOUVEAUX USAGES / NOUVELLES PRATIQUES

4.1 – Les nouveaux usages photographiques sur le web : une pratique réflexive qui s'ancre dans l'histoire de l'art :

Comme il en a rapidement été question précédemment, l'avènement du web interactif marque en quelque sorte l'acte même du partage comme la signature de l'opération culturelle. Dès lors, le web 2.0, celui de l'échange de contenus numériques, se définit comme la pratique prédominante de notre univers culturel. La consommation de l'information, la façon dont on navigue sur la toile en cumulant les onglets, où s'ajoute les textes, reportages et autres événements d'actualité représente des usages quotidiens qui s'élaborent autour de l'idée de partage. À ce *glanage* ou ce *papillonnage* sur le web, s'ajoute désormais la consommation boulimique de contenu photographique ou visuel. Ceci constitue une toute nouvelle donne dans la consommation de produits culturels qui renvoie à cette idée voulant que « la nouvelle fluidité des biens culturels a [ait] favorisé leur appropriation en dehors de tout cadre juridique ou commercial » (Gunthert, 2013, par. 2). Comme l'a pertinemment proposé le sociologue André Gunthert à l'intérieur de son blogue *Culture Visuelle*³⁸, il apparaît tout aussi essentiel de souligner les quelques jalons qui ont fait du web celui que l'on connaît aujourd'hui. Notamment, parce que le dynamisme du web s'est développé progressivement ces dernières années grâce à diverses étapes qui furent déterminantes pour l'accessibilité des utilisateurs. Une de celles-ci fut l'avènement du site Blogger en 1999 qui permit aux internautes de mettre en ligne leurs propres bases de données. Sans connaissances spécifiques, il était alors possible et surtout aisé de se constituer un blogue. Le tournant du millénaire marque également l'arrivée dans le

38 http://culturevisuelle.org/icones/2731#footnote_5_2731

paysage numérique du site d'échange musical de type « peer-to-peer » (pair à pair) Napster et du projet encyclopédique Wikipédia. À partir de ces deux exemples, pourtant bien différents, le web s'est véritablement transformé avec l'arrivée des premiers signes d'une logique « d'appropriation des moyens interactifs » (*Ibid.*, 2013, par. 7). Au cours des années 2000, le développement accru de plates-formes de partage de contenu et la promotion du web interactif alimente plus que jamais cette idée du sacre de l'amateur (Keen, 2001). D'ailleurs, à cette époque, YouTube, racheté par Google en 2006, incarnait parfaitement cette ferveur pour la diffusion de productions originales. Malgré que YouTube, avec son slogan évocateur « Broadcast yourself » s'avère plutôt être une plate-forme d'hébergement (la plus importante) où s'échange des extraits vidéos de provenances diverses, c'est tout l'univers du web qui s'apprête à basculer dans un nouveau modèle expressif : celui du régime de la conversation. En effet, l'explosion de blogues personnels au cours de ces années a favorisé de manière exponentielle la promotion de contenus personnels. Non seulement les commentaires qui y sont laissés les rendent plus attractifs, mais ces derniers sont désormais quantifiables et surtout visibles par tous. Une sorte de rétribution symbolique de l'activité de publication s'impose donc entre les utilisateurs et le producteur de contenu. « En donnant à l'interaction un caractère de récompense, le web interactif fait de la conversation un jeu participatif » (*Ibid.*, 2013, par. 10). D'une puissance inouïe, cette dynamique sera propulsée par les principaux réseaux sociaux comme Facebook qui mettront judicieusement le régime de la conversation comme principe structurant de l'information qui est diffusée. Si les utopies de créativité et d'émancipations annoncées par certains techno-positivistes se sont avérées quelque peu disproportionnées, reste que les usages rencontrés font état d'activités multiples, allant de la production de contenus numériques (vidéos, blogues, textes, photographies) à une activité purement communicationnelle (selon les intérêts

particuliers des individus), mais toujours ancrée dans une logique de récompense axée sur le capital social. Ainsi, comme le souligne André Gunthert, « les outils interactifs ont créé des mécanismes culturels inédits » (*Ibid.*, 2013, par. 12). Certes, la démocratisation de l'information a ouvert la porte à des champs d'intérêts jusqu'alors inexplorés et a donné lieu à un espace documentaire d'une richesse et d'une diversité presque infini. Mais c'est véritablement la notion de *viralité* qui est venue changer du tout au tout l'univers du web en établissant l'*appropriation* comme mode structurant de l'échange de contenu. Définie par Gunthert comme la principale condition de circulation des biens culturels, cette notion fondatrice qu'est l'appropriation s'avère en effet, une condition *sine qua non* à l'assimilation de notre culture. Bien qu'elle se décline sous plusieurs formes et appellations, l'appropriation d'objets culturels demeure, dans une large mesure, sous un mode opératoire symbolique ou immatérielle. Comprise par l'auteur comme étant le stade le plus élémentaire de l'appropriation, la cognition peut se percevoir, par exemple, à travers la collecte de photographies de voyage, permettant ainsi à son protagoniste de préserver en mémoire une expérience passagère. Elle peut aussi bien passer par la citation et/ou la diffusion de textes et de photographies. En revanche, l'usage d'un bien, ou plus encore sa modification relève quant-à-elle d'une appropriation matérielle ou opératoire. Elle permet ainsi, par un processus autoréflexif, de mobiliser en tout ou en partie, des facultés qu'impose sa « propriété effective ». (*Ibid.*, 2013, par. 14). Si tant est que l'appropriation opératoire se fasse dans les limites du droit juridique et qu'elle n'enfreigne pas certaines conditions particulières pour être diffusée, elle apparaît de plus en plus présente au sein du web. En fait, c'est à l'intérieur de ce second registre que « se rencontrent la plupart des pratiques créatives de l'appropriation » (Gunthert, 2011(c), par. 15). Or, au-delà de l'appropriation de contenu numérique, il apparaît essentiel de rendre compte des premières formes

d'appropriation culturelle et de constater à quel point cette notion est au fondement de la diffusion des biens culturels à travers les cultures. N'y échappant pas, le médium photographique, de par son regard personnel et réflexif sur le monde, demeure un objet d'étude tout indiqué afin de mettre en lumière l'extrême puissance de ces pratiques « appropriatives ».

Il nous faut cependant remonter aux premiers pèlerinages de l'Antiquité pour y déceler les toutes premières manifestations des « pratiques scopique qui motivent l'expérience des déplacements. » (Gunthert, 2011, par. 5)³⁹. On reconnaît d'ailleurs la formation de la discipline de l'histoire de l'art à cette époque où rapidement certains individus prirent l'habitude de décrire à l'intérieur de journaux de bord les différents sites, monuments religieux, reliquaires, peintures, etc. visités à travers la Grèce. S'échelonnant sur vingt-cinq ans et constituant une somme de dix ouvrages, c'est notamment le cas de Pausanias de Piérégète, qui, au XI^e siècle, s'est affairé à un véritable travail descriptif de la Grèce (Delphes), mais également de la Macédoine, de l'Italie, de l'Asie et de l'Afrique. Tel un guide de voyage moderne de type Michelin, Pausanias a ainsi recensé les plus beaux attraites à l'intention des touristes romains, selon une conscience patrimoniale accrue afin d'en préserver certaines traces documentaires (Uzel, 2010). Pline l'ancien qui a été désigné par l'historien de l'art allemand J. J. Winckelmann comme le premier historien de l'art élaborant une réflexion sur les formes culturelles de son époque (Winckelmann, 2005), à lui aussi, à travers ses *histoires naturelles* (qui compte trente-sept manuscrits), cumulé un impressionnant travail encyclopédique sur des sujets aussi variés que l'astronomie, les sciences naturelles, la botanique, la psychologie, l'anthropologie et plus tardivement sur la peinture, la sculpture, les pierres précieuses, etc. Bien que ces

39 <http://culturevisuelle.org/icones/1416>

deux exemples s'inscrivent comme la genèse historiographique de l'histoire de l'art, ils se présentent néanmoins comme les formes les plus anciennes d'appropriation symbolique. Il en va évidemment ainsi pour les suites de la discipline puisqu'elle permet un regard sensible et réflexif sur les formes ou objets culturels. Un bond gigantesque dans l'histoire de l'art nous ramène à l'avènement de la photographie et du cinéma comme événements paradigmatiques dans la diffusion des formes culturelles. Pour le cinéma, ce sont les pratiques dramaturgiques, ainsi importées dans le champ des nouveaux moyens technologiques, qui ont tôt fait de désacraliser et de démocratiser cet art bourgeois tout en favorisant l'apparition d'un art de masse. Des prototypes des frères Lumières en passant par le cinéma de Méliès, Chaplin et Keaton, le septième art s'est vu culminer rapidement vers une maturité stylistique et artistique qui eut pour effet sa massive popularité. Dans le domaine de la photographie, les expérimentations de gens comme Naguerre, Niépse, Talbot, Nadar ou Muybridges représentent des apports essentiels au médium en marquant une rupture définitive avec l'ancien régime culturel. Inscrit dans un contexte extrêmement foisonnant, les recherches techniques induites par les photographes amateurs et le monde scientifique s'unissent afin d'explorer ce nouveau médium qu'est la photographie afin de l'amener à un autre niveau. La mise au point de nouveaux appareils, l'essor des sociétés industrialisées, la production manufacturée, la forte croissance de l'industrie chimique (notamment en Allemagne), l'intérêt marqué pour les sciences sont tous des phénomènes qui ont favorisé l'essor de la pratique photographique à la fin du XIXe siècle (Allaire, 2010). Dans ce contexte, les intuitions de Walter Benjamin quant à la dématérialisation de l'*aura* dans la production photographique rendent compte de cette rupture entre l'ancienne culture bourgeoise basée sur l'unicité de l'œuvre d'art et les nouveaux moyens techniques favorisant autant l'émergence des industries culturelles qu'un art de masse. C'est

d'ailleurs à travers son texte iconique, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936) que Benjamin décrit la façon dont le médium photographique a perdu tout caractère évanescent au profit de sa simple reproduction technique. Posant un regard contemporain sur la rapide progression de la photographie dans nos sociétés, il reste pourtant mitigé sur les aboutissements du médium. Ce qu'il nomme le *hic et nunc*, c'est-à-dire l'authenticité de l'œuvre d'art - *là où elle se trouve*, se voit alors qualitativement déprécié. Il prétend ainsi «que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue en son occurrence unique son existence en série. » (Benjamin, 2000, p.276). C'est précisément la reproduction de l'objet qui minera sa valeur d'usage originelle et incidemment, le pouvoir « auratique » de l'image. Il est donc intéressant de voir de quelle manière la notion d'appropriation trouve ses sources à même certains courants propres à l'histoire de l'art.

4.2 – Du détournement dadaïste à l'appropriation art : Survol d'une mouvance critique :

Il faut remonter au geste inaugural de l'artiste dadaïste Marcel Duchamp, notamment avec son œuvre *Fountain* (1917) (*Annexe A, image 1*), pour y voir un des premiers exemples iconiques d'appropriation de l'œuvre d'art. Induit par un geste polémiste qui bouleversa complètement le rapport à l'œuvre, le *Ready-made* de Duchamp consistait à importer un urinoir, objet usuel et industriel, à l'intérieur du champ de l'art. Bien que son œuvre n'a jamais été présentée, puisque refusée derechef de la première exposition des artistes indépendants à New-York, son intentionnalité permet néanmoins de brouiller complètement les frontières entre l'art et le non-art dans une logique de dématérialisation complète de l'œuvre d'art. Ce n'est donc plus l'objet qui

sera mis en valeur, mais bien le travail conceptuel, l'idée et le processus réflexif (d'appropriation) qui les sous-tend. Ainsi, le geste de l'artiste met à mal l'authenticité de l'œuvre en annihilant tout le rapport à l'objet d'art qui, jusqu'à cette époque, constituait l'essence même de la pratique. En fragilisant le lien à l'authenticité de l'œuvre, l'artiste ébranle également tout le rapport à son unicité grâce à l'emploi d'un objet industrialisé, un objet *déjà tout fait*. Proposé par Duchamp lui-même, le terme *Ready-made* renvoi à une multitude d'exemples tirés de son travail artistique comme les « Roues de bicyclette » (1913), les multiples montages photographiques comme « L.H.O.O.Q » (1919) (*Annexe A, Image 2*), les « portes-bouteilles » (1914) ou encore les « boîtes-en-valises » produites entre 1935 et 1960. Selon la théoricienne de l'art Anne Cauquelin⁴⁰, ces gestes d'appropriations, par leurs exemplarités, s'inscrivent dans ce qu'elle qualifie de régime de consommation de l'art. Une consommation qui s'explique notamment par leur propension à questionner et redéfinir du tout au tout le rapport à l'œuvre. Ainsi, le geste de Duchamp aura permis de problématiser une série de questions relatives à la démocratisation de l'art, son accessibilité, son caractère sacré, à la marchandisation et sa diffusion au sein du réseau officiel des institutions muséales. Qualifié d'*embrayeur* par Cauquelin, le travail de Marcel Duchamp permet de rendre compte d'un véritable décloisonnement dans le monde des arts.

Parallèlement au régime de la consommation, Anne Cauquelin distingue un second régime propre à la notion d'appropriation dans l'art actuel en attribuant celui de la

40 L'ouvrage *L'art Contemporain* (2011) compte parmi les références incontournables en histoire de l'art quand il est question de l'art contemporain et moderne. Anne Cauquelin y propose d'ailleurs un découpage en deux temps de la notion d'appropriation. D'une part, celui du régime de consommation qui a comme figure principale Marcel Duchamp et d'autre part, le régime de la communication qui trouverait comme représentant, l'artiste phare du Popart, Andy Warhol.

communication à l'artiste emblématique du Pop Art, Andy Warhol. C'est notamment sur son prolifique travail d'œuvres sérigraphiées que l'historienne de l'art s'appuie afin de souligner une désacralisation complète de l'œuvre d'art pour en substituer son unicité. Toujours inscrit dans une logique *appropriative*, le travail de Warhol fait état d'une rupture paradigmatique dans le monde des arts contemporains. Pour cause, les œuvres phares de l'artiste comme « 100 Cans » (1962) (*Annexe A, Image 3*), « Diptyque Marilyn » (1962) ou « 129 Die in Jet » (1962) (*Annexe A, Image 4*) sont particulièrement évocatrices du projet de l'artiste à vouloir s'inscrire dans un processus purement médiatique. En ce sens, l'ensemble de son travail met en lumière, selon Cauquelin, la stratégie d'évidement complet du sujet au profit de simples références iconiques. Utilisant à outrance les icônes de la culture américaine, les produits de consommation (soupe Campbell's, savon Brio), le *star-système* (Marilyn Monroe, Elvis Presley), l'image de presse et le photojournalisme (les faits divers et les tragédies) représentent des matériaux de prédilection pour Warhol afin de jouer sur le registre de la valeur marchande de l'image par sa répétition et son caractère sériel. S'imposant naturellement à lui, l'artiste utilise alors la charge symbolique et culturelle de ces images dans le simple but de mettre à jour le système de production des images de presses tout en proposant, par des jeux d'accumulation, la perte progressive de l'affect, de l'émotion. En occultant la dimension artisanale de ses œuvres, Warhol se place en porte-à-faux face à la place hégémonique que prend l'expressionnisme abstrait dans le contexte américain de l'époque. Néanmoins, le travail plastique de Warhol et du Pop Art, consiste essentiellement à mettre au jour (sans les critiquer) les stratégies formelles de la fabrication d'images de masse en jouant avec ses divers codes et son pouvoir communicationnel.

Bien que ces deux exemples soient à plusieurs égards différents l'un de l'autre, il reste qu'ils représentent des cas exemplaires de formes appropriatives qui auront profondément changé la manière d'appréhender l'œuvre d'art. Par ces stratégies qui visaient autant la désacralisation que la dématérialisation de l'œuvre d'art s'est fondé l'essentiel de l'art postmoderniste. Un *leitmotiv* qui eut non seulement comme objectif de déconstruire le sens en mettant à mal l'authenticité et l'unicité de l'objet d'art, mais qui s'est vite valorisé d'une critique radicale de la culture et des médias de masse. Si la critique postmoderniste était alors dirigée, de manière autoréférentielle, à l'élitisme des institutions muséales et aux mondes des arts, le tournant des années 80 a été celui d'une critique plus inclusive sur cette ère des communications. De cette critique artiste est née une multitude de préoccupations qui, à l'époque, tentent de mettre à mal les industries culturelles. Les réflexions proposées par les situationnistes, dont le théoricien français Guy Debord en représente une figure incontournable, sont à ce titre bien révélatrices du contexte social. En réaction à une *Société du spectacle* (1992) et la consécration de *La société de consommation* (1970), l'art postmoderniste, notamment la photographie, a développé toute une mouvance esthétique et plastique qui pose un diagnostic plutôt critique, voire acerbe de cette dérive « communicationnelle ». Un mouvement que l'histoire de l'art qualifiera à juste titre de « ready-made photographique » ou « d'appropriation art » propre à ce que l'on a nommément appelé la « Pictures Generation ».

Dès lors, se situant en réaction face à une société qu'ils/elles considèrent comme *spectacularisée*, qui préfère le factice à la réalité et où « Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. » (Debord, 1992, p.15), les artistes vont utiliser les images issues de la culture de masse afin d'en détourner le sens. Dans le cas de l'artiste Richard Prince, c'est essentiellement à la réactivation de l'image

publicitaire à laquelle il s'affaire, par un exercice de retranchement de tout référent extérieur. Ainsi, le collage photographique « *Untitled (Cowboy)* » (1989) (*Annexe A, Image 5*) par exemple, repose sur un mécanisme semblable où l'artiste y a volontairement substitué le référent publicitaire (ici la marque de cigarettes Malboro). Il en résulte un véritable travail d'esthétisation qui permet de mettre en lumière toute la mécanique commerciale de ces images, devenues de véritables icônes de la culture américaine. En retirant tout référent mercantile, l'œuvre de Prince dévoile en quelque sorte toute la charge symbolique et l'artifice de l'« American way of live » que prétend vendre l'image publicitaire. Si Richard Prince est souvent considéré comme l'un des représentants de l'*appropriation art*, il en est également ainsi de l'artiste Sherrie Levine, qui, s'inscrivant plutôt dans une critique des institutions muséales, rejoue à plein les images de la culture américaine. L'œuvre paradigmatique « *After Walker Evans* » (1981) (*Annexe A, Image 6*) est éclairante du travail de réappropriation photographique afin de questionner l'authenticité de l'art. Évoquant un contexte marqué par des mesures conservatrices des institutions muséales vers un réinvestissement massif de la « photographie-en-tant-qu'art » (Crimp, 1987, p.602), l'œuvre de Levine se présente comme une reprise littérale d'une photographie datant de 1936 du documentariste et photographe Walker Evans. Mise en place selon le programme du *New Deal*, sous le gouvernement Roosevelt, la *Farm Security Administration* (F.S.A), avait comme mandat de répertorier les paysans dont les besoins étaient le plus criants lors de la grande dépression. Symbole phare d'une Amérique résiliente, la photographie d'Evans fut l'une des plus reproduites de l'histoire contemporaine de l'art. Produit, quant-à-lui, à partir d'un simple catalogue d'exposition, le ready-made photographique de Levine repousse encore davantage les frontières de l'intertextualité et de l'appropriation en s'inscrivant comme une œuvre canonique de la photographie postmoderniste.

Représentant une troisième figure incontournable de la *Pictures Generation*, l'artiste Cindy Sherman interroge pour sa part la sexualisation du regard à travers la photographie issue de la culture de masse. Si cette problématique est récurrente à l'intérieur de son travail, le projet photographique « *The Untitled Still Film* » propose, à ce titre, une condamnation claire des divers stéréotypes féminins. Se présentant sous forme de série de 69 photographies produites entre 1978 et 1980, l'œuvre joue sur le regard objectivant de l'icône féminine par l'entremise de la mascarade. Dans l'exemple suivant (*Annexe A, Image 7*) et à travers l'ensemble de la série, l'artiste propose une relecture de la photographie, en la dévoilant « comme étant toujours une représentation, *toujours-déjà-vue*. Leurs [ses] images sont soustraites, confisquées, volées; dans leur [son] travail l'original ne peut être localisé, il est toujours différé; même le moi qui aurait pu être un original se révèle être une copie » (*Ibid.*, 1987, p.604). Reprenant certaines conventions iconographiques de l'image de masse, Sherman problématise ainsi la question du regard sexué en se présentant elle-même comme objet de désir à travers différents lieux communs (la ville, la chambre à coucher, l'espace intime, etc.). Dès lors, l'artiste se présente littéralement comme « *self-created* dans ces œuvres, elle est créée dans l'image déjà connue des stéréotypes féminins; son moi est donc compris comme contingent aux possibilités fournies à la culture à laquelle elle participe et pas par quelques impulsions intérieures » (*Ibid.*, 1987, p.604). La question de la narrativité est d'ailleurs essentielle dans son œuvre où elle se substitue à l'image de la starlette de cinéma (hollywoodien) d'après-guerre. Elle personnalise ainsi une certaine construction imaginaire de l'icône féminine possédant tous les visages, et donc interchangeable.

Bien qu'elle se démarque des deux précédents exemples, ce type d'appropriation symbolique permet néanmoins de constater l'impressionnante diversité des tactiques

appropriatives au sein du mouvement de la photographie critique postmoderniste. C'est pourquoi il convenait de mentionner les quelques exemples phares d'appropriation des formes culturelles. Il va sans dire que ces quelques œuvres ne représentent qu'un rapide panorama des problématiques de l'époque qui ont été abordées par les artistes. Comme nous en avons fait état, les artistes de l'*appropriation art* se sont avant tout appropriés les codes visuels propres à la culture de masse afin de questionner les rapports à l'identité. Ainsi, bien que quelques artistes de cette mouvance se soient tournés vers une remise en question radicale des institutions muséales, d'autres, en grande majorité des femmes, ont plutôt dirigé leur travail vers des réflexions portants sur la représentation médiatique de la femme, sur les stéréotypes qui y sont véhiculés, sur la perte et l'éclatement identitaire, sa marchandisation, le rapport au genre, aux rôles, etc. De ces artistes femmes, on compte des figures incontournables de l'art postmoderniste en photographie comme Cindy Sherman, Martha Rosler, Louise Lawler, Barbara Kruger, Sherry Levine. Abordant de manière frontale et résolument critique les bouleversements liés à l'identité, elles ont permis à une génération d'artistes féministes de prendre la pleine mesure des défis que posent l'identité dans nos sociétés actuelles en influençant grandement leur travail. Parmi celles-ci, nous rencontrons des figures comme les Guerilla Girls, Barbara Bloom, Laurie Simmons, Lorna Simpson, Sarah Charlesworth et plusieurs autres, qui au cours des années 1990-2000 ont suivi la voie déjà tracée par cette « Picture Generation ».

Quoi qu'il en soit, la photographie postmoderniste est à l'origine d'un décloisonnement jusqu'alors insoupçonné de la pratique photographique en marquant l'art actuel sous le signe de l'interdisciplinarité. Les pratiques discursives d'appropriation, souvent employées dans une perspective critique, ont alors influencé

à la fois (et/ou inversement) les pratiques picturales (Tuymans, Demand), la sculpture (les frères Chapman, Cattelan), les médias de masse (Laurette, The Wes Men), les pratiques performatives (Calle, Fraser), bref elles s'appliquent dorénavant à l'ensemble des pratiques artistiques. La notion d'appropriation ne se perçoit donc plus aujourd'hui comme une tactique utilisée épisodiquement par les artistes, mais bien comme une pratique normative dans le champ des arts. Ainsi, la citation, le détournement, le *re-enactment* (la reconstitution), l'emprunt, le remixage, le pastiche, la mascarade, la satire, etc. sont tous des termes qui représentent encore et toujours l'art qui se fait aujourd'hui. Il apparaît alors évident que les usages que l'on rencontre sur le web soient, eux aussi, grandement influencés par les différentes stratégies d'appropriation. Stratégies qui, au final, s'avèrent être les formes les plus efficaces de communication.

À l'instar du geste de Duchamp qui désirait ébranler l'élitisme du monde des arts en présentant son ready-made, les « images communicantes » sur le web se présentent à nous, non pas selon un schéma vertical mais plutôt selon un schéma horizontal. Se situant ainsi à contrario des idées reçues, l'appropriation *bottom-up* de la culture populaire dans le monde de l'art contemporain se révèle aujourd'hui inopérante pour expliquer les dynamiques d'appropriation culturelle. C'est donc de manière transversale que certaines images sont ainsi récupérées sur le web et, effet viral aidant, aussitôt avalisées par l'internaute comme une image-témoins de l'actualité. À la façon des commentaires éditoriaux, les images qui sont produites sur le web servent en quelque sorte de support énonciatif pour les utilisateurs en se déclinant sous forme de copie, de remix, de *Likes* ou par la simple rediffusion de leur contenu. Or, bien que les gouvernements nord-américain et européen tentent, tant bien que mal, de légiférer sur les questions de droits d'auteurs au sein du web, les « pratiques

appropriatives que l'on observe en ligne ne visent pas un simple transfert de propriété, un déplacement du monopole d'exploitation d'un acteur à un autre, mais au contraire une mise en commun de contenus désignés comme biens culturels par l'acte même du partage ». (Gunthert, 2013, par.20). Si bien que la circulation virale des «memes» (jeu de décontextualisation de motifs), les images à caractère politique, les *Threads* anonymes issus de la multitude de microblogues, représentent dorénavant la condition même du web. La créativité et l'inventivité de ces images, souvent produites à l'intérieur d'un contexte de jeu, de satire et de second degré, s'installent « dans la zone grise formée par les lacunes du droit, des oublis du contrôle ou de la dimension ludique. Mais ces conditions font du web l'un des rares espaces publics où l'appropriation collective est possible, communément admise, voire encouragée ». (Gunthert, 2011(c), par. 20). L'auteur va plus loin en soulignant le fait que l'écologie numérique ne fait pas qu'encourager la rediffusion d'image. En effet, elle pose l'appropriation comme le caractère et le critère incontournable des biens culturels. Ainsi, par un relatif processus d'autorégulation, les contenus ne sont partagés que s'ils sont dignes d'attention. À l'inverse, un contenu qui ne serait pas « appropriable » se voit rapidement exclu des recommandations au sein des réseaux sociaux. Constituant désormais l'architecture de ces écosystèmes, les énoncés éditoriaux qui n'obtiennent pas ou peu de popularité, pour le meilleur ou pour le pire, se voit aussitôt évincés de la sphère numérique. Bien que le web le plus visible ne représente que 4% de l'univers numérique⁴¹, c'est par ce processus que l'appropriabilité devient en quelque sorte un gage de viralité.

41 De récentes études ont fait la démonstration qu'une part minime (environ 4%) du web actif était effectivement visible pour les utilisateurs. L'autre part, les 96% restant de l'activité totale du web sont donc, par définition, la partie dont les recherches ne sont pas indexées par les principaux moteurs tels Google et Yahoo. Elle requiert ainsi un autre type de moteur de recherches, dont le plus populaire est TOR (The Onion Router), permettant d'accéder à ce que l'on nomme le « deep » ou le « far » web. <http://imgur.com/gallery/7PkBSAJ>

4.3 - Regard sur les pratiques « appropriatives » au sein du web 2.0 :

Souvent produite à la sauvette et donc plus réactive que créative, l'appropriation numérique la plus répandue déploie ses images de façon exponentielle sur le web. André Gunthert explique cette réalité par le fait que l'appropriation s'avère être le

ressort fondamental sur lequel repose l'assimilation de toute culture, formée par l'ensemble des pratiques et des biens reconnus par un groupe comme constitutif de son identité. Elle fournit depuis des temps immémoriaux la clé de la viralité des cultures, leur mécanisme de reproduction (*Ibid.*, 2011, par. 24).

On comprend alors assez bien de quelle manière l'appropriation se révèle être un des leviers les plus efficaces pour les médias traditionnels. Non seulement ils obtiennent de la visibilité grâce aux partages de contenus, mais c'est en grande partie par l'appropriation de leurs images/vidéos/textes qu'ils engrangent l'essentiel de leurs revenus publicitaires. On retrouve d'ailleurs une preuve de ces principes appropriatifs dans les diverses tentatives des industries culturelles (publicités, sondages d'opinions, la valorisation de l'interactivité et des commentaires, etc.) afin d'investir ces mécanismes. À ce titre, l'auteur souligne avec éloquence l'omniprésence ces stratégies appropriatives, et ce, malgré le fait que :

L'économie marchande comme celle des œuvres de l'esprit ont construit leurs fonctionnements sur la valorisation de l'innovation et de l'exclusivité (dont les équivalents en art sont la création et l'auteurat) [...]. La fluidité numérique a au contraire favorisé l'émergence d'une propriété collective qui valorise la remixabilité générale des contenus (*Ibid.*, 2011(c), par. 26).

Dans ce contexte, il apparaît de plus en plus clair que les procédés d'appropriations, convenus d'ores et déjà comme éléments constitutifs de l'expression subjective et réflexive à travers le web, soient tributaires du changement paradigmatique quant à la circulation massive des images photographiques. Ils deviennent ainsi les courroies de transmission entre l'utilisateur et l'économie marchande du web en mettant à profit

les différentes plates-formes. Cependant, parallèlement à cette structure complexe et normative du web se déploient d'autres formes d'appropriations. Celles-là, beaucoup plus inventives, imaginatives et créatives qu'un simple *retweet* ou un partage sur les divers médias sociaux.

Adoptant sensiblement les mêmes mécanismes que celles des industries culturelles, le «meme» se présente comme l'exemple-type de contenu partageable puisque sa viralité est assurée non seulement par l'entremise des nombreux et populaires «générateurs de memes»⁴², mais aussi par leur «qualité» expressive qui convie l'internaute à participer au jeu de sa remixabilité⁴³. D'une simplicité désarmante, quiconque peut alors s'adonner à jumeler des éléments disparates afin d'y imputer de nouveaux sens. L'opposition entre le texte et l'image issue des industries culturelles forme, dans une économie iconographique et syntaxique plutôt pauvre, une recette des plus explosive à sa diffusion. C'est sans doute ce qui en fait les formes discursives les plus répandues de subjectivité. Évidemment il y a la présence de sujets iconiques auxquels les internautes font inlassablement référence. Outre la déferlante de chats (les Lolcats), on y voit de nombreux personnages⁴⁴ qui désormais, meublent le web comme le «Grumpy Cat» (*Annexe A, Image 8*), les «Dinausors Facts», «Kim-Jong Un», «Obama» et plusieurs «vedettes» issus de la culture populaire. Parallèlement à ces impondérables personnages, la diffusion des memes

42 Il existe plusieurs générateurs de même à travers le web, mais les plus connues permettent de centraliser l'essentiel des images virales et d'y ajouter des messages personnalisés. Voici quelques exemples de générateurs: <http://memegenerator.net/> <http://memecrunch.com/generator/> <http://www.quickmeme.com/caption>

43 <http://www.slate.fr/tribune/84759/memes-autoportrait-culture-internet>

44 La plupart des générateurs de «memes» offrent d'ailleurs une section «personnages» (*Characters*) où l'internaute peut choisir le sujet de son «meme» à travers une banque des personnages les plus populaires. Ici : <http://memegenerator.net/instance/36064295?urlName=Grumpy-Cat&browsingOrder=Popular&browsingTimeSpan=AllTime>

est assujettie à l'effet d'une certaine « vélocité » de sa diffusion à travers les couches sédimentaires du web. En effet, à la manière d'une réminiscence, ces objets culturels témoignent d'autant d'événements médiatiques (télévisuels, musicales, galas, sorties publiques, culture populaire, industries culturelles), politiques (manifestations, événements diplomatiques), économiques, environnementales (météorologiques) qui se produisent quotidiennement à travers le globe. Certes, le corpus est trop vaste et éphémère pour y espérer une étude exhaustive, mais il est intéressant de constater à quel point ce phénomène photographique, dans sa fluidité, apparaît littéralement par vague, se perdant presque aussitôt dans l'impermanence qui caractérise le web.

Bien que le phénomène des memes se présente à travers une typologie presque infinie de thèmes, d'intertextualité, de jeux d'association, de satire, il est néanmoins compris par André Gunthert comme la forme la plus achevée d'appropriation photographique sur le web. Partagé selon une idéologie largement consensuelle de la satire en exploitant une logique du *LOL*⁴⁵, les memes, pourtant diffusés de façon exponentielle, ne représentent en fait qu'une infime part de la production de contenu photographique sur le web. En effet, outre les memes, il existe une foule d'usages vernaculaires de la photographie comme les *Selfies*⁴⁶ (et ses nombreux exemples médiatisés⁴⁷), les « photobombs »⁴⁸ (*Annexe A, Image 9*), les images de chats et d'animaux de toutes sortes, les images personnelles, intimes et triviales aux filtres *vintages* provenant d'« Instagram », les images issues de plates-formes d'échanges

45 <http://www.slate.fr/story/27079/bof-generation-lol-generation>

46 Expression qui fut intronisée dans l'édition du dictionnaire Oxford 2013 comme le mot le plus populaire de l'année. <http://blog.oxforddictionaries.com/press-releases/oxford-dictionaries-word-of-the-year-2013/>

47 http://ecrans.liberation.fr/ecrans/2014/02/11/coucou-c-est-moi-devant-obama_979538 et un exemple plus récent de la vélocité et de la viralité des Selfies à notre époque :

<http://www.theguardian.com/film/2014/mar/03/ellen-degeneres-selfie-retweet-obama>

48 <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/photobomb>

comme Facebook, Twitter, Pinterest, Flickr, ou de différents agrégateurs de contenus photographiques comme Imgur, Tumblr, BuzzFeed, 9gags, 4chan, Upworthy et biens d'autres exemples. Dans ce contexte, les pratiques appropriatives sont souvent produites *à la volée*, en réaction à un événement, mais les usages qu'elles mettent au jour expriment quant-à-elles une volonté expressive. Les usages de la photographie relèvent en ce sens davantage du registre communicationnel que de la valeur esthétique et descriptive de l'image produite. Elles servent d'embrayeurs à l'expression subjective en ce qu'elles réponds pleinement aux nouveaux critères de la sociabilité à travers le web. Bien que les pratiques appropriatives possèdent autant d'intentionnalités qu'il y a d'utilisateurs, elles peuvent alors aussi bien servir à démontrer une compétence à manier les codes du web, à faire preuve d'humour, d'autodérision, démontrer sa capacité à réagir à l'évènement ou de partager certains moments privilégiés, etc. Bref, la photographie au sein du web se voit littéralement absorbée dans une multitude d'usages. Certes, il serait extrêmement fécond d'appréhender et d'analyser ces usages de la photographie qui, à chaque fois, renvoient à de singuliers univers iconographiques. Ceci dit, la mise au jour de cette culture de l'appropriation nous permet de constater l'ampleur du phénomène. En effet, pour André Gunthert, la culture d'appropriation photographique s'en trouve d'ores et déjà fortement inscrite dans les pratiques des jeunes générations. Son statut de culture dominante ne fait donc actuellement aucun doute, et ce, même si à court terme il est peu probable que ces nouvelles formes d'appropriations, d'expressions et de subjectivités soient perçues comme telles.

4.4 – Vers un langage esthétique de l'appropriation :

Considérées par André Gunthert comme un véritable paradoxe, les pratiques

appropriatives sur le web se trouvent pourtant bel et bien au fondement d'un nouvel écosystème propre à la culture dominante. Adoptant l'appropriation comme critère central de la sociabilité, les utilisateurs adopteront ainsi différents usages de la photographie pour chacune des pratiques présentes sur internet. Les memes, les Selfies, les photographies de repas, de voyages, d'espace intime, du lieu de travail ont adopté très rapidement un langage iconographique qui est somme toute bien défini. De surcroit, ces motifs sont largement répétés par les internautes afin de rendre compte de l'aisance avec laquelle l'usager manie ce langage photographique. À la façon de la caricature de presse pour les memes, les usages de la photographie se présentent selon une typologie relativement précise. En effet, les selfies individuels se font généralement devant une surface réfléchissante (miroir ou autres), bras tendu, pour que l'appareil capte le tronc et la tête du protagoniste. Les *selfies* de groupe, quant-à-eux, adoptent d'autres stratégies comme celles de se cadrer les visages en se collant la tête les unes contre les autres. Les photos de voyage se distinguent par l'inévitable motif des pieds du photographe étendu sur une chaise longue ou sur la plage. Les photos de repas se font à travers une présentation réfléchie et calculée qui met en valeur autant le plat que l'ambiance qui s'en dégage. Dès lors, ces différents usages forment tout un écosystème de pratiques photographiques, mais surtout d'inépuisables opportunités à la subjectivité et à l'expression de soi. Bien que ces pratiques soient souvent critiquées pour leurs qualités esthétiques plutôt faibles, elles répondent néanmoins à un désir pour l'individu de communiquer avec l'autre. Ce regard critique de l'esthétisme des images renvoi essentiellement à une sociologie de la culture plus large qui eut tendance à questionner les nouvelles formes de subjectivités et de réflexivités sur le web selon une grille d'analyse qui relève de la créativité. En effet, si l'ensemble de l'histoire de l'art s'est appuyé sur les outils théoriques propres à la culture de distinction (Bourdieu, 1979) pour analyser les

œuvres d'art, ils s'en trouvent inopérants avec les nouvelles subjectivités du web. D'une part, parce qu'elles possèdent leurs codes visuels bien particuliers et d'autre part, parce qu'à l'instar d'une culture fondée sur la signature, l'innovation et l'exclusivité, la fluidité numérique relève plutôt de l'anonymat, de la citation et du partage. Selon Gunthert, même les observateurs les plus fins consentent que « l'activité expressive en ligne n'a pas accouché d'une grande œuvre » (Gunthert, 2013, par. 27) et qui plus est, elle ne prétend surtout pas être en mesure de rivaliser avec les productions artistiques propres aux industries culturelles. C'est pourquoi il est inadéquat d'envisager le web actuel comme un concurrent, voire un espace qui mènerait à la dépréciation généralisée de la valeur artistique des biens culturels. C'est d'ailleurs de cette manière que la présence d'internet a souvent été posée. Notamment en juxtaposant les courbes de fréquentation en ligne des grandes institutions muséales avec celles de l'achalandage dans les différents musées à travers le monde. Or, pour Gunthert, il n'en est rien puisque :

Les pratiques montrent un paysage plus complexe, où la conversation interagit en permanence avec les productions industrielles. Les interventions les plus typiques de la culture du partage – *mashup*, *remix*, *cover*, détournement, satire, décontextualisation, etc. – relèvent systématiquement de formes référentielles qui manifestent un parasitisme actif plutôt qu'une pratique de création (*Ibid.*, 2013, par. 28).

Dans ce contexte, la circulation massive et normative des biens culturels à l'ère industrielle nous a fait oublier le fait que le partage entre individus, l'appropriation et la réflexivité sont les moteurs les plus puissants des dynamiques culturelles (Gunthert, 2013). C'est bien dans ce registre que l'expression subjective s'inscrit à l'intérieur du web. Ainsi, les qualités esthétiques et formelles de la photographie paraissent alors complètement déjantées pour les tenants d'un art plus officiel. Dans cette optique, voilà que plusieurs tendent à considérer les contenus « d'un intérêt douteux,

présentés par de parfaits inconnus – et qui ne relèvent même pas du genre amateur, mais sont de simples produits des industries culturelles. L'écho qu'ils rencontrent sur internet s'apparente au mieux au malentendu, au pire à la dégénérescence d'une société du spectacle en plein désarroi » (*Ibid.*, 2013, par. 29). Les contenus photographiques sur le web en sont probants, la culture du partage met surtout de l'avant leurs propensions virales et appropriatives. Elles répondent, en ce sens, bien souvent à certains critères stylistiques comme la capacité à générer l'attention, la remixabilité, sa facilité à être reprises, imitées, la stéréotypie, l'exemplarité, le lien à l'actualité, etc. Plus encore, la photographie sur le web rend souvent compte d'une ambiguïté sémantique particulière. Elle repose bien souvent sur des principes qui évoquent l'étrangeté, la surprise, l'auto-dérision, le second degré et la satire quand par exemple, elle s'oppose à une autre culture que la nôtre. La présence marquée de memes portant sur les personnages politiques comme Kim Jung Un (*Annexe A, Image 10*), Vladimir Poutine (*Annexe A, Image 11*) et autres représentants de régimes autoritaires sont particulièrement évocatrice de ces stratégies d'appropriation. Représentant une rupture définitive avec la culture de distinction, ces pratiques jouent d'autant plus dans les confins de l'esthétique du web en faisant souvent dans le « volontairement laid ».

Le cas du chien « Doge » (*Annexe A, Image 12*) apparu massivement en 2013 sur les réseaux sociaux est à ce titre exemplaire non seulement par ses pauvres « qualités » esthétiques, mais surtout par son impressionnante fluidité sur le web⁴⁹. Cette photographie d'un chien de race Shiba Inu s'est vue reproduite, depuis, de façon exponentielle sur le web. D'une esthétique rappelant les premières heures d'internet, la remixabilité de la photo convie l'internaute à lui appliquer un texte multicolore

49 <http://www.buzzfeed.com/samir/iconic-pieces-of-history-made-more-wow-with-doge>

écrit en « *Comic Sans MS* », dans un anglais approximatif et respectant le format suivant : « *such x* », « *much x* », « *many x* » et l'interjection « *wow* » est souvent utilisée dans ce meme⁵⁰. Évoquant l'expression de surprise de l'animal sur la photographie original, le meme du chien Doge sert dorénavant à exprimer l'étonnement dans n'importe quelle situation donnée. Mais cette esthétique renvoie néanmoins à ce principe autoengendrement de la viralité sur le web. La piètre qualité de l'image, la facilité avec laquelle « Doge » peut être reproduit et avec laquelle on peut y substituer le signifiant écrit fait de ce meme une autre célébrité du web photographique. L'idée en est fort simple, « Un objet copié, détourné ou imité est une invitation à poursuivre le jeu. Le nombre et la variété des reprises comptent plus que leur source, à laquelle elles se superposent, dans un buzz qui mêle l'original et la copie. L'expérience partagée est créatrice de valeur. » (*Ibid.*, 2013, par. 34). C'est d'ailleurs pourquoi il est souvent plus intéressant pour l'internaute de constater jusqu'où le motif du chien « Doge » peut être expérimenté à l'intérieur des frontières de ce jeu participatif, que la représentation originale de l'image. Dans ce contexte, il apparaît évident que la photographie originale perd rapidement son intérêt initial⁵¹. Comme le souligne André Gunthert, la culture du partage se voit cependant de plus en plus instrumentalisée par l'apparition de nouveaux supports techniques comme les téléphones intelligents (*Smartphone/ Phablettes*) et les tablettes numériques. En effet, les innovations techniques restreignent considérablement les pratiques appropriatives au profit d'une simple activité de signalements (*Like, partage*) ou de téléchargement de la photographie. Cette accumulation de supports numériques tend alors à réduire

50 [http://en.wikipedia.org/wiki/Doge_\(meme\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Doge_(meme))

51 À ce titre, « Doge » vous dit maintenant quelles sont vos conditions météorologiques avec à chaque fois, selon votre localisation et la température, un accessoire et un texte différent : http://www.slate.com/blogs/browbeat/2014/02/12/doge_weather_finally_you_can_get_your_forecast_from_doge_wow.html

la fluidité des contenus photographiques, mais leurs usages, nous dit l'auteur, apparaissent si généralisés et ancrés de façon durable dans les pratiques amateurs qu'ils font dorénavant partie de la dynamique culturelle des sociétés avancées. Enfin, si le cinéma, au tournant du siècle dernier, était pour plusieurs observateurs un art dégénéré ouvrant vers la massification de la culture, la photographie sur le web en a tout autant bouleversée les conventions culturelles. Or, il est évident que les deux formes artistiques ont fait évoluer le domaine culturel à leur manière. Agissant en concomitance avec les industries culturelles, le web et la fluidité des images recomposent notre monde et en modifient profondément notre perception. La viralité peut alors aussi bien désigner des objets culturels tout-à-fait triviaux, voire grossiers, comme des objets incontournables au sein des industries culturelles. En somme, la fluidité des images permet de

participer à la critique de l'actualité ou se mettre au service des révolutions. Les modèles conversationnels transforment les comportements; les pratiques appropriatives modifient les sensibilités. Chambre d'écho des opinions, le web s'est imposé comme un partenaire imprévisible avec lequel il faut compter. La culture du partage est une nouvelle revanche des foules. Nous ne faisons que commencer à comprendre ses effets sur notre culture (*Ibid.*, 2013, par. 36).

Si la présente analyse se veut une modeste contribution théorique quant aux récents bouleversements culturels et aux effets de ces contenus visuels sur la perception que nous avons de nous-mêmes, il nous faut dès à présent réfléchir à la légitimité que l'on porte à cette « foule » dont parle André Gunthert et que l'on a souvent targué, à tort, d'être en partie responsable de l'appauvrissement culturel de notre époque.

4.5 – Conclusion : L'éternel débat sur la légitimité des pratiques expressives sur le web; la sociologie de l'art au service d'un compromis?

Enfin, il est nécessaire, à ce point de la présentation, d'interroger les pratiques comme

celles d'une démonstration créative et imaginative de réflexivités. Qu'elles passent par le regard de l'*amateur*, de l'*usager*, de l'*internaute*, l'avènement de ces pratiques rendent compte d'une gamme presque infinie d'usages de la photographie auxquels la sociologie de l'individu, autant que la sociologie de la culture, peine encore à saisir l'ampleur. Qu'elle soit qualifiée de « nouveau paradigme de l'ère post-industrielle » (Gunthert, 2012), l'image communicante redéfinit ni plus ni moins l'ensemble des rapports sociaux. Un constat s'impose alors; « sous l'effet de la démocratisation des outils de production et de diffusion des contenus, les représentations picturales sont désormais prédominantes dans la communication moderne » (Deglise, 2013, par.2). À l'instar de ce sacre des « amateurs » dont parle Flichy, plusieurs sociologues concèdent que la culture du partage, issue de la culture populaire, a historiquement été plus axée sur le visuel que la culture de distinction en art. Or, avec les pratiques photographiques sur le web, on assiste à une transformation où dorénavant la culture de masse parasite de plus en plus la culture d'élite. Évidemment, ce recours massif aux images dans la conversation gagnerait à être analysé sous différentes facettes, mais de façon générale, il permet d'outrepasser les barrières linguistiques, les classes sociales et simplifie grandement la compréhension d'idées complexes. Mais surtout, selon Catherine Saouter, sémiologue et spécialiste de l'image, la photographie sur le web conserve en elle toute sa charge émotive et descriptive qui fait en sorte que de plus en plus de gens adoptent et maîtrisent son langage. Comprise au sens large, l'image sur le web pénètre dorénavant la culture d'élite et « atteint désormais une plus grande maturité, qui laisse forcément présager un avenir prometteur à ce mode de communication. » (*Ibid.*, 2013, par. 6). En pigeant ainsi allégrement dans une foule de savoirs, qu'il soit artistique ou professionnel, les usagers font plus que jamais preuve d'une maîtrise du médium et des supports ou outils technologiques qui permettent sa diffusion. Une forme d'expression qui, bien qu'elle soit considérée par certain.e.s

comme dégénérée et hors de contrôle, ne se fera pourtant jamais au détriment d'aucun autre moyen d'expression. En effet, en prenant de l'importance, aucune forme d'expression « n'a à ce jour effacé le précédent. On les accumule. On les démultiplie. Mais on ne les efface pas » (*Ibid.*, 2013, par.8). Ce rapport entre la culture de masse et celle de l'élite dont traite l'auteure nous amène non seulement à réfléchir la question de la légitimité de ces nouvelles pratiques et usages (amateurs vs. professionnels), mais renvoie tout autant aux regards dépréciatifs qui sont portés sur la valeur esthétique de ces images.

Bien que le phénomène fasse présentement l'objet d'éclairantes réflexions de la part d'une poignée d'observateurs des univers numériques, le champ de la culture visuelle reste somme toute peu étudié au sein de la discipline élargie. Pourtant, nous l'avons vu, la diversité des usages photographiques est révélatrice des liens étroits qu'elle entretient avec l'histoire de l'art. Si André Gunthert a abordé quelques caractéristiques spécifiques des usages photographiques, il reste qu'elles sous-tendent des codes plastiques et esthétiques bien singuliers qui s'expriment à travers un tout nouveau rapport à l'image. Comme nous en avons également fait mention, le détournement de l'image, la remixabilité, le mashup sont autant d'usages qui découlent d'une tradition artistique déjà abondamment expérimentée par les artistes. Avec les images fluides propres à la culture du partage, ces mêmes codes sont si répandus que personne ne s'étonne aujourd'hui de voir une animatrice bien connue, le président des États-Unis ou des personnalités publiques diffuser un *selfie* entre l'entraînement matinal et le petit déjeuner. Or, si la majeure partie du *web des acteurs* se laisse entraîner dans ce jeu viral, plusieurs critiques sont d'avis que de telles « formes faibles » (Gunthert, 2013) de subjectivités ne sont que l'expression patente de toute la décadence culturelle de notre époque. Il est à ce titre pertinent de se

demander si les nouveaux usages de la photographie doivent être compris comme une fin en soi ou plutôt comme des pratiques qui seraient complémentaires, parallèles et/ou en marge d'une culture artistique plus riche, émancipatrice et constructive. Nous en avons pour preuve les quelques observateurs des univers numériques abordés précédemment qui posent un regard bien lucide quant au présent statut de culture dominante des pratiques appropriatives sur le web. Un réel décalage persiste donc au sein des théories de la culture entre, d'un côté, une vision plutôt réfractaire refusant de considérer ces pratiques comme de réelles formes culturelles et de l'autre, une vision qui, bien réalistement, avance que ces formes culturelles existent depuis trop longtemps pour que nous les ignorions davantage. Dès lors, que nous soyons d'accord ou non, ces analyses ont la qualité d'éviter les jugements de valeur dépréciatifs en réfléchissant plus concrètement sur les retombées sociologiques de ce nouveau rapport à l'image et tout ce qu'il implique. La question est donc moins de savoir si les LolCats, les memes, les selfies et autres photographies de repas constituent en soi des objets culturels dignes de mention, mais de saisir la portée de ces pratiques sur notre rapport renouvelé au monde, à l'autre et à soi. Ce qui ne fait pas de doute, c'est que les images communicantes laissent présager un avenir radieux à toutes les pratiques et usages dont il a été question à travers le présent chapitre. Or, il apparaît justement que ces usages photographiques, tels qu'ils s'imposent actuellement sur le web, rejoignent ceux d'un groupe restreint d'artistes qui depuis ces quinze dernières années, ont investi le web comme matériau à leur art. Se réclamant des stratégies d'*appropriation*, de *remixage*, de *mashup*, etc. ces artistes filtrent, recyclent ces images fluides en proposant d'exhaustifs travaux de classement, de collages et d'organisation afin d'y imputer de nouveaux sens.

Interrogeant de front les questions très actuelles liées à l'identité, c'est à cet intérêt

renouvelé de la part de ces artistes, qualifiés d'« *appropriationnisme digital* » (Chéroux, 2011, par. 4), que nous consacrerons l'essentiel du prochain chapitre. En révélant ainsi quelques-unes des richesses dont recèlent les pratiques photographiques présentes sur le web, c'est à un tout nouveau et fascinant objet sociologique auquel nous avons accès et qui nous permet de poser un regard autre sur le phénomène. Par un regard croisé sur les subjectivités qui s'y jouent, ces artistes s'inscrivent alors comme de véritables passeurs entre une culture visuelle propre au web, entre celle des usagers et le regard tout aussi réflexif de ces jeunes artistes. C'est pourquoi il est pertinent d'analyser dès à présent les nouvelles subjectivités et réflexivités sur le web par l'entremise des propositions artistiques.

CHAPITRE V LA SUBJECTIVITÉ EXPOSÉE

5.1 – Passer d'un savoir sur les images à un savoir produit avec les images :

Malgré qu'elles soient désignées par plusieurs commentateurs comme étant les formes creuses de notre culture actuelle, les pratiques et usages photographiques se présentent pourtant comme les témoins privilégiés de notre époque. Inscrites dans un contexte socioculturel parfois déstabilisant, voire même affligeant, les industries culturelles, la culture de masse et la culture de partage qui s'y rattache demeurent néanmoins des objets sociologiques tout à fait féconds pour en saisir toute sa complexité. Au-delà des discours critiques sur *l'expressivisme* des usagers, sur une prétendue disparition de l'intériorité due à une « intimité surrexposée, creuse et uniformisée » (Biagini, 2012, p.189), les pratiques photographiques sur le web, on le voit, attestent plutôt du contraire. D'une part parce que le web est en grande partie façonné par ses utilisateurs qui, grâce à une multitude de pratiques créatives et imaginatives, constitue ensemble cet écosystème alimenté par de nouvelles subjectivités et, d'autre part, parce que bien que le web se trouve de plus en plus policé, institutionnalisé, et même militarisé, les pratiques et usages photographiques représentent autant de façons de communiquer avec l'autre. De la même manière qu'elles servent à façonner l'identité de l'utilisateur. Se définissant ni comme un rempart, une fuite ou un échappatoire à la complexité de notre société avancée, les pratiques discursives sur le web se voient plutôt ici dans notre conception comme celles d'un jeu actif et participatif de la part des usagers. Ainsi, sans en présenter une typologie exhaustive, nous avons déjà exposé l'idée selon laquelle les divers usages de la photographie s'inscrivent véritablement comme le *portrait* d'un nouveau rapport au

monde. Comme elles représentent *l'image* de notre époque, elles possèdent une certaine vérité basée sur de réelles sensibilités subjectives. Dans cette perspective, nous dit Howard S. Becker, certaines images peuvent soulever des questions d'ordre général qui dépassent largement ce qu'avait en tête le ou la photographe lors de sa prise. En ce sens,

Une photo de moi devant la tour Eiffel n'intéresse que moi et mes proches. Mais des images qui n'avaient autrefois qu'un intérêt personnel peuvent, des années plus tard, répondre à des questions intéressant un public plus large » (Becker, 2009, p.123).

Par cet exemple, l'auteur soutient que la photographie suppose de façon tout à fait variable certaines problématiques sociétales qui, pour s'imposer au sein de la discipline sociologique, doivent inévitablement fédérer une sorte d'« accord collectif » (*Ibid.*, 2009, 126) fondé sur la crédibilité argumentative qu'elle amène. C'est seulement après avoir acquis un jugement épistémologique « appréciable » que les questions sociales découlant de la photographie seront jugées comme légitimes pour la sociologie de la culture. Ces quelques considérations, bien qu'elles puissent sembler quelque peu didactiques, soulignent néanmoins le fait que les «matériaux» photographiques ayant des visés sociologiques sont non seulement envisageables, mais sont enviables pour la discipline. Découlant de l'anthropologie visuelle, la sociologie visuelle s'est cependant toujours trouvée à la remorque de celle-ci puisque le support visuel, contrairement à l'anthropologie, ne fait pas partie des obligations professionnelles du sociologue. Dès lors, pour Becker,

Tout ce passe comme si l'utilisation de photos ou de films dans un rapport de recherche constituait une concession aux goûts vulgaires du public, ou une tentative de persuader les lecteurs d'accepter des conclusions douteuses en recourant à une rhétorique illégitime (c'est une version de l'accusation d'être "insidieux"). L'usage de matériels visuels semble "non scientifiques", sans doute parce que, en matière de sociologie, le "caractère scientifique" en est venu à être défini comme objectif et neutre (*Ibid.*, 2009, p. 202).

Ce constat, nous dit l'auteur, se trouve pourtant à l'opposé de ce que devrait être la recherche sociologique. En fait, la photographie comme objet de recherche ne devrait pas souffrir d'illégitimité puisque la plupart des autres champs disciplinaires utilisent un support visuel comme objet à leur recherche. Il n'est pas difficile de s'en convaincre, puisque la photographie, mieux que quelconque objet d'étude, permet de saisir son contexte de production. C'est notamment à partir du contexte que l'image fera sens, et bien qu'il ne soit jamais fixe et définitif, le sens qui en est donné par le/la chercheur.e témoigne d'une interprétation sensible sur une réalité, un phénomène, un sujet ou un objet social. Dès lors, des premières réflexions de Pierre Francastel sur la sociologie de l'art, au tournant des années 1950, jusqu'à aujourd'hui, l'influence de celles-ci au sein de la discipline élargie n'a cessé de prendre de l'importance. Précisément parce que nous vivons dans un monde où l'image occupe une place si importante qu'elle s'en trouve aujourd'hui incontournable. Il est donc naturel que les études sociologiques mobilisent davantage les images comme objet à leur recherche. De ces premières considérations théoriques est née une sociologie de l'art qui, avec l'institutionnalisation toujours plus accrue des mondes de l'art (Becker, 1982) au cours des années 1960-1970, s'est vite intéressée aux diverses dynamiques de pouvoirs et au contexte socioéconomique qui conditionnent les relations des publics face à l'art. En effet, les études sociologiques portant sur le domaine artistique ont véritablement émergé dans un contexte culturel foisonnant où la dimension sociale a peu à peu été appréhendée selon l'expérience esthétique de l'art. Fondée dans la foulée des théories fondatrices de la sociologie de l'art avec des penseurs comme Nathalie Heinich, Pierre Bourdieu, Raymonde Moulin, Boltanski & Chiapello, la sociologie visuelle s'est véritablement imposée au cours des dernières années. Une sociologie de l'art qui s'est notamment tournée vers *une sociologie des œuvres*

(Majastre & Pessin, 2001) en tentant du même coup « d'outrepasser le traditionnel partage disciplinaire qui réservait aux sociologues l'étude du contexte et aux historiens de l'art l'analyse interne de l'œuvre » (*Ibid.*, 2001, p.11). Ainsi, bien qu'il puisse paraître usuel d'appréhender les œuvres d'art en fonction du contexte dans lequel elles s'inscrivent, l'inverse paraît alors moins fréquent. En effet, les œuvres d'art ont souvent fonctionné comme « les supports expressifs d'une société dont les traits majeurs, la cohérence, les mythologies et ambitions, ont déjà été caractérisés par le sociologue. Dans ce sens, elles fonctionnent comme un instrument venant confirmer un regard global sur une époque. » (Uhl, 2012, p.1). L'œuvre, dans un tel cas, intervient dans sa capacité à fixer et rendre manifeste *l'air du temps* d'une époque. En l'occurrence, celui du phénomène très actuel des pratiques et usages photographiques sur le web. Or, l'approche inverse permet de partir de l'œuvre d'art et de constater ce qu'elle nous dit de « surprenant sur le monde en train de s'inventer, avec ses tensions, conflits, fêlures, désordres affleurants, mais aussi avec ses projections et fantasmes naissants, autrement dit une approche prenant l'art en tant qu'anticipation du monde (*Ibid.*, 2012, p.1). Selon cette perspective, l'art se conçoit davantage comme dépositaire d'une « image » du monde qui se joue au sein du web. En somme, l'œuvre se présente « comme un "matériel imaginaire" qui comme "une œuvre ouverte" offre au sociologue une lecture-possible du monde des hommes » (Majastre & Pessin, 2001, p. 175). D'ailleurs, cet angle d'analyse particulière se porte garante des intuitions philosophiques d'Umberto Eco qui, dans son ouvrage phare *L'œuvre ouverte* (1962), préfigurait déjà les potentialités sociologiques transversales des œuvres sur notre époque. Ce nouveau cadrage relève ainsi non pas que de l'intelligibilité de l'objet, mais également de la dimension expressive, réflexive et subjective qui se déploie à partir des images. En inscrivant conceptuellement notre approche au cœur des théories de l'individu et de la sociologie de l'art, c'est à la

croisée de ces regards qu'il nous est possible d'analyser de nombreux exemples d'art photographique. Une analyse qui se fait à partir de constats propres aux théories de la culture visuelle, mais toujours couplée de l'angle esthétique et formel propre à l'histoire de l'art. En privilégiant cette avenue, il nous est possible d'élaborer une approche *dialogique* où non seulement la photographie d'art permet de mettre en lumière son contexte de production, mais elle révèle également tout le potentiel subjectif (expressif) de ces images fluides. Comme le sous-tend l'ensemble des textes rassemblés dans *Vers une sociologie des œuvres* (Tome 1 & 2 (2001)), les sociologues Jean-Olivier Majastre & Alain Pessin proposent une somme théorique qui a la qualité de jouer sur la frontière entre différents registres d'analyses. Qu'elle se base tantôt sur une analyse formelle, tantôt sur la technique artistique, sur le contexte de production, sur la notion de goût, selon une anthropologie visuelle, etc. les réflexions qui y sont exposées relèvent d'un regard sociologique sur les œuvres. Ces propositions rendent donc éligible autant aux historien.ne.s de l'art qu'aux sociologues la faculté d'évaluer une œuvre d'art et envisager enfin de dépasser ce prétendu devoir de *neutralité axiologique* (Weber, 1959) dont ces derniers ont jusqu'à présent été redevables. C'est donc précisément en fonction de cet angle d'analyse que nous proposons d'appréhender la photographie d'art afin de mettre en lumière autant les qualités subjectives inhérentes à la photographie sur le web que celle qui est présente à travers la photographie d'art. Une proposition interprétative clairement nuancée où il nous sera possible d'entrer à chaque fois dans les univers tout à fait singuliers et déjantés que propose ce groupe d'artistes appropriationnistes digitaux.

C'est d'ailleurs à partir d'une analyse portant à la fois *sur* les images et *avec* elles qu'il nous est possible d'en saisir toute l'expression, l'interprétation, la réflexivité et la transmission du regard de ces artistes sur l'expérience du sociale. C'est d'ailleurs

pourquoi le cadrage vers la photographie s'avère être un terrain des plus fertiles afin de traiter de ces nouveaux phénomènes culturels. Dans la mesure où d'une part la photographie, dans sa logique interne, implique un premier regard réflexif sur un sujet, objet, phénomène, etc. La photographie d'art profite donc de la valeur intrinsèque d'une expérience sensible en ayant un certain recul sur celle-ci. Un regard qui trouve son sens précisément parce qu'il est toujours recontextualisé dans un travail de (re)composition du sens de l'objet visuel originel. D'autre part, parce que l'art photographique s'inscrit dans un champ disciplinaire reconnu et présenté à travers un circuit institutionnel qui permet d'en assurer sa légitimité vis-à-vis des publics. C'est donc par le lien tacite entre les visiteurs et ce qui leur est proposé, que ces derniers sont invités à attester de la qualité des œuvres comme étant détentrice d'une certaine *valeur* descriptive, esthétique, conceptuelle, critique et/ou autre. C'est pourquoi l'art photographique se présente comme un objet de recherche incontournable afin de traiter des nouvelles subjectivités sur le web. Notamment parce que c'est à partir de cette matière expressive que les artistes se réapproprient les images dans un travail formel de recomposition du sens. Considérée comme un passage essentiel au sein du processus artistique, l'étape de (re) création de sens passe notamment par le montage photographique proposé par les artistes. Ainsi, c'est par l'entremise d'un certain choix narratif, suggérant une logique dans l'ordre de présentation des images, que le sens émanera de l'œuvre. C'est aussi essentiellement par le montage visuel que s'élabore le récit de l'image chez les artistes appropriationnistes. En rendant visibles les nouvelles subjectivités par « (...) la combinaison de liens, de correspondances, d'analogies. Les ensembles d'images composés ouvrent alors des espaces inédits d'intelligibilité, cartographiant les sensibilités et transcrivant, par-delà le langage, la réalité de la culture et de la vie sociale. » (Uhl & Grandbois-Bernard, 2012, p.1). Cette idée est donc fondamentale

dans l'analyse des œuvres photographiques puisque c'est à partir du montage que le sens est rendu visible. La forme qu'adopte le montage doit ainsi toujours être réfléchie dans un jeu dialogique entre les effets de présence des images, ce qu'elles produisent sur le/la regardeur, et les effets de sens qui eux, relèvent plutôt de l'interprétation de celui/celle-ci. L'assemblage photographique préalablement réfléchi, la place qu'occupe l'œuvre dans l'espace, la dimension, la conception muséale, sa médiation, etc. représentent autant de paramètres qui influenceront inévitablement la réception du visiteur. Formant un milieu relativement contrôlé de médiation des objets culturels, c'est pourtant de ce fragile équilibre qu'est rendu possible un dialogue enrichissant entre le/la visiteur.e.s et les œuvres. C'est seulement lorsque de telles conditions sont réunies que le contexte de présentation peut aspirer à atteindre de manière sensible le/la visiteur.e. D'un fastidieux travail de recyclage des images sur le web à l'espace muséal, tout un travail de conceptualisation a été nécessaire de la part des artistes. Un travail tout à fait singulier qui se voit bonifié d'un processus réflexif, subjectif, formel, esthétique et profondément personnel sur cette matière que recèle le web. Présenté dans le cadre du festival de photographie d'Arles en 2011, le cas de l'exposition « From Here On » est probant des bouleversements que les nouveaux usages de la photographie provoquent dans le champ de la culture visuelle. Regroupant plusieurs artistes, l'évènement d'envergure internationale rend compte non seulement de l'intérêt renouvelé pour les questions relatives à l'identité, mais pour l'une des premières fois, ces usages s'exposent dans un lieu de diffusion majeur du circuit de l'art. Bénéficiant des paramètres et des conditions de présentations propres à l'institution muséale, c'est essentiellement de ce contexte que tire avantage la force expressive des œuvres photographiques présentées à Arles. C'est d'ailleurs à partir de cette exposition que nous nous intéresserons plus spécifiquement au caractère unique et résolument audacieux de ce réinvestissement de la photographie

amateur sur le web.

5.2 – *Les rencontres d'Arles 2011 : l'épreuve de force photographique*

Se présentant comme une sorte de curiosité au sein de la discipline photographique, l'exposition «From Here On» qui s'est tenue lors de la 42^e édition des rencontres d'Arles (présenté du 4 juillet au 18 septembre 2011) s'est d'ailleurs targuée, comme sa thématique l'indique, d'être « non-conforme ». Une étiquette qui lui sied bien puisqu'aux dires des organisateurs, le festival s'est progressivement ouvert, au cours des dernières années, aux nouvelles pratiques photographiques issues du web en prenant notamment en compte l'élargissement de la palette de photographe par le numérique. En empruntant cette voie, c'est tout le phénomène digital qui se voit inclus dans les thématiques empruntées par les artistes. En mélangeant ainsi les pratiques professionnelles à celles des amateurs, l'organisation du festival artistique s'est repositionnée, ces dix dernières années, afin d'affirmer le genre de la photographie vernaculaire comme étant constituante de la discipline photographique élargie. C'est d'ailleurs dans cette perspective que l'exposition « From Here On » (À partir de maintenant) fut réfléchie. Introduit sous forme de manifeste, l'exposition se propose d'ailleurs d'affirmer un

changement profond dans les usages de la photographie, engendré par la suprématie d'internet et la création numérique dans l'accès et la diffusion des images. Ce manifeste introduit l'exposition de 36 artistes illustrant les nouvelles étendues de la création (Hébel, 2011, p. 10).

De l'avis du directeur des Rencontres d'Arles, François Hébel, la pratique photographique s'est complètement métamorphosée depuis les vingt dernières années. Face à ce qui peut sembler des choix douteux, fragiles, non académiques, voire

ésotériques, de la part des organisateurs du festival depuis une décennie, plusieurs observateurs se demandent si la discipline photographique est un genre révolu. À ses détracteurs, M. Hébel répond au contraire que la discipline n'a jamais été aussi « dynamique, variée, libre, signifiante. Ses territoires se déplacent, ses outils se multiplient, et le public qui s'y intéresse ou qui la pratique est exponentiel. » (*Ibid.*, 2011, p. 11). S'imposant comme l'activité culturelle la plus pratiquée et répandue à travers les sociétés avancées, la photographie reste un médium de prédilection pour capter le regard sur le monde. Dans cette perspective, le festival d'Arles se veut un temps d'arrêt sur l'image. Une pause qui, à travers ce média si particulier, propose une réflexion esthétique et donc politique et sociologique sur notre société. Par cette nouvelle configuration de la pratique photographique, c'est alors toute une nouvelle grammaire qui s'impose, surprend et se positionne de façon non conforme face aux lieux communs que l'on connaît de la photographie. Signé par cinq spécialistes de la photographie que sont Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Martin Parr et Joachim Schmid, le manifeste propose de jeter les bases d'un discours qui fait contrepoids à l'attitude convenue de la discipline en mettant en vedette l'image fluide. Présenté à l'entrée de l'immense espace d'exposition qui autrefois servait de hangar industriel, le manifeste, écrit dans une typographie hétéroclite, accueille ainsi les visiteurs (*Annexe A, Image 13*) :

Maintenant, nous sommes une espèce d'éditeurs, tous, nous recyclons, nous faisons des copier-coller, nous téléchargeons et remixons. Nous pouvons tout faire faire aux images. Tout ce dont nous avons besoin, c'est d'un œil, un cerveau, un appareil photo, un téléphone, un ordinateur, un scanner, un point de vue. Et, lorsque nous éditons pas, nous créons. Nous créons plus que jamais, parce que nos ressources sont illimitées et les possibilités infinies. L'internet est plein d'inspirations, du profond, du beau, du dérangeant, du ridicule, du trivial, du vernaculaire et de l'intime. Nos petits appareils de rien du tout, capturent la lumière la plus vive comme l'obscurité la plus opaque. Ce potentiel technologique a des répercussions esthétiques. Il change l'idée que nous nous faisons de la création. Il en résulte des travaux qui ressemblent à des jeux. Qui

transforment l'ancien en nouveau, réévaluent le banal. Des travaux qui ont une histoire, mais s'inscrivent pleinement dans le présent. Nous voulons donner à ces travaux un nouveau statut. Car les choses seront différentes, à partir de maintenant...(Manifeste *From Here On*, 2011).

Dès lors, l'exposition s'ancre dans un contexte tout à fait particulier où l'indéterminisme entre l'art et la culture populaire est plus que jamais une réalité au sein de nos industries culturelles. De cet état de fait, à l'extrême porosité entre les deux formes d'art, s'ajoute l'idée selon laquelle il s'est produit un constant aller/retour entre la culture *low* et la culture *high* au cours du siècle dernier. En effet, l'année en cours marque déjà les cent ans de l'invention du Ready-Made par l'artiste Marcel Duchamp. Depuis, le principe qui consiste à prendre un objet de consommation usuel et de l'importer dans la sphère de l'art a été largement repris à travers différents courants artistiques. Des avants-gardes historiques comme l'art dada, le surréalisme, le pop art, l'international situationniste ou la *picture generation* et l'art postmoderniste ont tous rapidement adoptés de telles stratégies esthétiques. Si bien qu'aujourd'hui, l'appropriation se conçoit véritablement comme un *médium* artistique en soi. Pour Clément Chéroux, l'un des cinq signataires du manifeste et commissaire de l'exposition, souligne à quel point le développement du web et le partage d'images en ligne permet une accessibilité aux ressources visuelles qui était jusque-là encore inimaginable il y a dix ans. L'auteur utilise d'ailleurs l'analogie de l'installation progressive, au cours du XIXe siècle, des conduites d'eau et de gaz dans les immeubles des métropoles qui a fondamentalement changé les modes de vie. Dans le contexte culturel actuel, « Nous avons désormais à domicile un robinet à images qui bouleverse tout aussi radicalement nos habitudes visuelles. Dans l'histoire de l'art, les périodes où l'accessibilité aux images était facilitée par une innovation technologique ont toujours été marquées par d'importantes avancées plastiques. » (Chéroux, 2011, p. 46). Comme le souligne l'auteur, l'avènement de la photographie, les progrès de la

presse illustrée, l'arrivée de la télévision représentent tous des innovations qui, comme le web, auront changé la perception du monde. De ces deux constats, soit ceux de la démocratisation de l'appropriation comme forme d'art et l'hyperaccessibilité des images, naît un contexte des plus fécond en culture visuelle où les artistes se sont eux aussi emparés de ces nouvelles technologies. De façon tout à fait décomplexée, les artistes s'approprient, au même titre que les usagers, ce qu'ils/elles interceptent sur leurs écrans. Le web est alors compris comme « une nouvelle source de langage vernaculaire, un puits sans fond d'idées et d'émerveillements. » (*Ibid.*, 2011, p. 46). Sans se cantonner dans une volonté de *nouveauté* et *d'avant-garde*, les artistes de l'appropriation digitale désirent néanmoins repousser certaines des limites déjà établies en radicalisant leurs positions et ainsi brouiller les frontières. Ils/elles s'inscrivent, en ce sens, dans une logique avouée de désacralisation du savoir-faire artistique en préférant recycler l'existant plutôt que d'ajouter *des images aux images*. Une sorte d'écologie visuelle qui « confère au processus créatif un caractère beaucoup plus ludique qui fait la part belle à la trouvaille, à la sérendipité et à la poésie involontaire. » (*Ibid.*, 2011, p.47). Les artistes partagent également le souci de rendre encore plus caducs les critères d'évaluations qui permettent d'authentifier ce qui relève de l'art ou du non-art. S'inscrivant en pleine filiation au ready-made, cette position provoque l'indéterminisme, l'incertitude et ébranle les conventions.

Dans une perspective commune, les artistes appropriationnistes ont comme objectif de mettre en valeur le statut de l'utilisateur du web, l'amateur, tout en dépréciant celle de l'auteur. Il ne s'agit donc plus de célébrer l'expertise et le savoir-faire de l'artiste, mais bien celui du « collectionneur qui pratique sa passion en dilettante. Ce qui est en jeu ici, ce n'est donc plus *La mort de l'auteur* telle que Roland Barthes l'avait décrite en

1968, mais bien plutôt son *suicide simulé*. » (*Ibid.*, 2011, p. 47). En effet, pour ces artistes travaillant à partir de cette matière subjective, il ne s'agit plus seulement de faire disparaître toute trace de l'auteur, mais de jouer et de faire croire à celle-ci dans un accord mutuel entre l'artiste et le public. Voilà probablement ce qui distingue le plus le travail des artistes actuels et ceux/celles de la *picture generation*, à savoir que ce jeu formel et esthétique ne trompe plus personnes quant à la disparition de l'auteur. À l'instar des pratiques et usages de la photographie sur le web, les artistes utilisent sensiblement les mêmes stratégies discursives et ludiques à leur art. Qui plus est, les artistes réappropriationnistes digitaux se dressent de façon générale à un milieu de l'art qui, ces dernières années, a réinvesti massivement la notion de matérialité, et ce, tant au niveau pictural que sculptural⁵². Un retour du balancier qui se serait présenté en réaction à une dématérialisation de l'objet d'art depuis les dernières années. Et bien qu'il soit encore trop tôt pour parler d'une tendance marquée au sein de ce groupe d'artistes, leurs travaux s'inscrivent néanmoins dans le contexte des arts numériques (l'art web) en mobilisant autant certaines stratégies discursives que divers outils numériques comme matériaux à leur art. Ainsi, malgré qu'ils/elles ne s'en réclament pas explicitement, il apparaît pourtant évident que cette volonté de recycler à partir d'une matière préexistante témoigne d'un désir de marquer une rupture avec un art plus convenu et axé sur la matérialité. En sommes, si l'exposition révèle maladroitement les premières manifestations de l'appropriation digitale, elle révèle quelque chose de tout aussi essentiel, soit l'idée selon laquelle :

Nous vivons sur des filons d'images. Ces gisements se sont accumulés depuis maintenant près de deux siècles. Leur sédimentation progresse désormais de

52 Plusieurs publications font récemment état d'un retour à la matérialité artistique (en réaction à la dématérialisation de l'art qui sévit depuis les 20 dernières années) comme le souligne le numéro de la revue d'arts et d'opinions « esse » sous le thème du « savoir-faire » (n.74, hiver 2012) C'est d'ailleurs aussi pourquoi on assiste présentement à un retour massif vers les arts traditionnels, l'artisanat, les arts du dessin (Foire Papier, revues spécialisées (HB)), etc.

manière exponentielle. À l'instar de ces ressources dont notre planète est naturellement dotée, c'est là une énergie à la fois fossile et renouvelable. C'est aussi une extraordinaire richesse. Il suffit de creuser un peu, de tamiser doucement l'eau du ruisseau pour voir apparaître les premières pépites (*Ibid.*, 2011, p.47).

Comprises par Clément Chéroux comme « l'or du temps », les nouvelles subjectivités qui se dégagent des images du web constituent une source inépuisable de richesses. Ces artistes, souligne-t-il, agissent ainsi en véritables éclaireurs en nous montrant du doigt la route vers ce filon d'or (*Annexe A, Image 14*).

Adoptant des positions des plus diverses sur leur matière première, le groupe d'artistes propose des œuvres photographiques qui se positionnent tantôt en critique face à la culture du partage, tantôt en jouant les mêmes codes esthétiques, mais toujours en se prévalant d'une attitude de passeurs culturels. Dès lors, et comme le souligne Clément Chéroux, les artistes se posent en éclaireurs, en révélateurs d'une culture web qui recèle des trésors inattendus à travers ce flot constant d'images fluides. En s'octroyant un tel statut, les artistes présentés au festival d'Arles rendent manifestes autant les subjectivités que les stratégies discursives, ludiques, créatives, satiriques de ses usagers. Dans cette perspective, il s'avère futile de réfléchir à savoir si telle œuvre se positionne de manière critique ou non sur la culture populaire du web si tant est que ces dernières donnent à voir toute l'étendue des nouveaux usages de l'image expressive.

Comme en fait part Olivier Beuvelet, spécialiste de la culture visuelle, à propos de l'exposition « From Here On », « elle a le mérite de faire exister l'image numérique vernaculaire comme matière artistique et de valoriser accessoirement la créativité de certains internautes » (Beuvelet, 2011, p.2). Or, pour l'auteur, l'exposition se targue

malheureusement d'un quiproquo qui plombe tout le discours proposé par le manifeste. Un malentendu qui tient justement au fait que le dispositif de médiation employé occulte pour ainsi dire le caractère fluide, erratique et l'impermanence des images numériques. Elles ne sont ici que figées aux cimaises, encadrées et magnifiées comme le seraient les « papillons épinglés dans les boîtes blanches des collectionneurs » (*Ibid.*, 2011, p.1)⁵³. En occurrence, l'exposition rend caduc le lien entre l'écosystème d'où proviennent les images numériques, leur propriété intrinsèque et le dispositif d'exposition de ces images. Pourtant, les images fluides constituent une ressource exploitable, un terrain de jeux, des plus foisonnants pour les artistes désirant s'approprier autant leurs usages, leurs codes et l'esthétique qui leur est sous-jacente. D'autant que ce nouvel intérêt pour les questions liées à l'identité s'inscrit dans un contexte tout à fait particulier qui s'avère peut-être même aussi dynamique et puissant « que ce qu'a pu être le salon des refusés à la naissance de la conception moderne de l'Art. » (*Ibid.*, 2011, p.1). Néanmoins, aux yeux de Beuvelet, le mariage entre les deux univers que sont l'art et les usagers s'est avéré beaucoup moins harmonieux que ce que prétend le manifeste puisqu'il y demeure un malentendu entre les usages amateurs, les propositions artistiques et leurs démarches conceptuelles. Un indéterminisme qui place à la fois la notion d'auteur au premier plan (avec les noms d'artistes et les signataires), mais qui en appelle à une légitimation de l'image fluide. Malgré tout, et malgré les quelques critiques qu'a pu soulever l'exposition, « From Here On » permet néanmoins de dresser une première cartographie du mouvement encore embryonnaire et exploratoire par ces artistes qualifiés d'appropriationnistes digitaux. Si bien que certaines œuvres se détachent particulièrement du lot en proposant justement un univers de sens tout à fait singulier et permettant à la fois une

53 Voir ici le court texte proposé par Olivier Beuvelet, au titre plus qu'évocateur *Le texte, l'écran et la cimaise...à propos de « From Here On »* (2011)

mise au point sur l'avènement de l'image numérique dans le contexte actuel. Des œuvres qui bien qu'elles n'exploitent pas à son plein potentiel l'aspect fluide et incertain des images numériques, pointent du doigt de manière pédagogique, ludique et quelque peu provocatrice les nouveaux usages de l'image. C'est d'ailleurs, un aspect des plus intéressant de l'exposition puisqu'elle propose à la fois une légitimation des pratiques amateurs dans le monde de l'art «classique» et à la fois une remise en question des catégorisations usuelles qui les sous-tendent. Un indéterminisme qui bien qu'il ait été soulevé par quelques commentateurs comme la source d'un profond paradoxe, exprime bien toute la complexité à saisir, explorer et appréhender l'étendue des pratiques amateurs. Le cas d'Arles se voit ainsi comme un carrefour où, pour l'une des premières fois, se rencontre deux univers qui jusqu'à présent s'ignoraient l'un de l'autre. Une rencontre fortuite, qui, pour notre plus grand plaisir, met en lumière ce que nous sommes réellement. Ce reflet est également collectif, avec ce qu'il y a de plus beau et de plus grotesque, mais toujours en rendant manifeste le jeu discursif, narratif et subjectif des images sur le web.

5.3 – L'or du temps, regard sur les œuvres :

Suivant cette logique, il apparaît essentiel de réfléchir les œuvres présentées aux rencontres d'Arles comme des témoins de ces pratiques et usages photographiques. Ainsi, les œuvres photographiques sélectionnées pour le présent travail l'ont certes été pour leur qualité formelle et esthétique, mais également pour leur qualité descriptive. Pour ce qu'elle donne à voir. Des œuvres qui, autant à travers leurs démarches conceptuelles que leurs dispositifs de présentations nous proposent une certaine redéfinition de sens dans l'utilisation des images. Cette notion de réappropriation, si elle était centrale au sein du courant de la *picture generation*, l'est

tout autant dans le cadre de l'exposition en se targuant cette fois-ci de mettre au jour des usages inattendus d'amateurs par l'intermédiaire de choix, d'une organisation et d'un certain travail préalable de médiation. Un processus qui évidemment s'effectue en amont par les artistes, mais qui apparaît néanmoins comme central dans la recréation de sens. C'est en répondant à cette condition préalable que l'œuvre sera en mesure de surprendre, bousculer, voire choquer le/la visiteur.e en réinterprétant le sens originel de cette matière expressive que sont les images. Ainsi, c'est essentiellement à travers cette démarche, qui est faite autant par les usagers que les artistes, qu'il est possible de rendre manifeste les manières de vivre, façonner et affirmer les identités sur le web (Fourmentaux, 2013). Et bien que certaines propositions artistiques se présentent de façon plutôt littérale entre l'écran et les murs d'exposition, il reste qu'elle témoigne toujours d'un travail réflexif de la part des artistes.

5.3.1 : « *Anonymous* » (2009) d'Edwoudt Boonstra :

C'est d'ailleurs le cas de l'œuvre « *Anonymous* » (2009) (*Annexe A, Image 15*) de l'artiste néerlandais Edwoudt Boonstra qui expose une collection de portraits pigés à travers différentes plates-formes du web et présentant des sujets aux regards et aux visages altérés par son propriétaire. Accrochées à la manière d'un portrait de famille en mosaïque, les photographies, au nombre de vingt, sont minutieusement encadrées et fixées au mur dans une composition calculée (*Annexe A, Image 16*). Or, chaque portrait porte les signes d'une quelconque altération faite à l'aide d'outils techniques comme Photoshop ou Paint. On y voit alors des visages tronqués, découpés, brouillés ou alors hachurés pour en cacher l'identité de ses sujets. Par une intervention rapide et souvent bâclée de leurs propriétaires, les images nous montre par exemple un

baigneur auquel on a substitué son visage, des visages de militaires coloriées en noir, un large aplat appliqué au portrait d'un adolescent, le visage tronqué d'un homme se faisant bronzé sur la plage, un couple d'amies aux visages à la fois gribouillés et floutés, les yeux cachés d'un couple souriant à la caméra, le visage brouillé d'une jeune femme apparaissant dans les herbes hautes, etc. Le format des images, bien qu'il soit varié, renvoie néanmoins l'œuvre dans une historicité technique du web puisque ces images numériques, d'abord enregistrées sur un ordinateur, ont dû par la suite être modifiées par leur propriétaire. Un processus plutôt fastidieux qui témoigne, d'une part, de la lourde portée du geste, mais également de la dimension affective de ces images qui proviennent pour la plupart de pages personnelles. Elles réfèrent donc à une pratique hautement expressive qui aujourd'hui tend peu à peu à disparaître au profit de microblogues plus centralisés (agrégateurs) comme Facebook, Twitter, Tumblr et autres. Mais au-delà des caractéristiques purement techniques des images, se cachent des individus, des amies, des amours qui ont volontairement été rejetés. Ainsi, sous l'apparente banalité du geste se cache un mélange d'émotion qui se présente aux spectateurs de façon tout à fait impénétrable. Ce sentiment ambigu est notamment dû à l'anonymat des sujets face aux spectateurs. Une ambiguïté qui se conjugue à l'extrême complexité, voire la violence que représente le geste à l'égard de ses individus. Chacune d'elles rendent ainsi compte d'un drame, d'une rupture, d'un désaveu, d'un malentendu aussi ténu soit-il qui s'est joué dans le quotidien de ces gens et qui, par un élan cathartique, ont voulu l'exprimer « publiquement » sur les réseaux sociaux. Derrière chacune de ces images se cache de petites histoires auxquelles nous avons qu'un accès limité et très parcellaire. C'est précisément là que prend tout le pouvoir des images exposées, dans ce qu'elles ne nous disent ou ne montrent pas, dans la charge émotive et subjective qui est induite par ces gestes de substitutions du regard, mais également dans la trame narrative que le spectateur doit

recomposer, à rebours, afin de saisir la teneur du geste. Enfin, voilà certainement l'un des nombreux exemples de la force de ces images. Pris séparément, les portraits que forme la série « Anonymous » se suffisent à eux-mêmes. Le rôle de l'artiste, ici, consiste simplement à les accrocher aux cimaises de l'espace d'exposition. Une condition qui est cependant rendue possible grâce à la sensibilité, la curiosité et à l'acuité de l'artiste à voir au-delà des images. En prenant soin d'y révéler, chaque fois, les fragments de subjectivités. Ainsi, au dire de l'artiste, la série d'images nous permet d'examiner les thèmes de l'amour, de la haine et de l'identité, et ce, précisément là où ils ne se trouvent pas (Boonstra, 2008). Partant de ce travail de recreation de sens jouant sur le paradoxe, l'œuvre bouleverse tout le rapport à l'identité en y présentant des individus substitués de leurs regards. Des individus qui par le fait même, deviennent anonymes et méconnaissables par l'intervention d'une tierce personne. En appréhendant son travail de manière purement descriptive, Boonstra propose de questionner de façon métaphorique la notion d'anonymat comme celle d'une condition inéluctable des usagers à l'intérieur du web. Un anonymat qui se trouverait non plus imposé de par la structure du web, mais qui serait plutôt réfléchi en fonctions des usages et des humeurs de la part des internautes. Évidemment, le travail qui a été présenté à Arles ne compte au total qu'une vingtaine de photographies, mais il est intéressant de souligner le fait que l'œuvre « Anonymous » (2008), en plus d'avoir fait l'objet d'une publication de la part de l'artiste, se bonifie toujours à ce jour de nouveaux portraits à travers ses nombreuses représentations.

5.3.2 : « Silhouettes » (série NO PIC – NO POINT) (2011) de Frank Schallmaier :

Se présentant comme une œuvre déployant une *forme faible* de subjectivité,

« Anonymous » d'Ewoudt Boostra se révèle à nous comme de petits espaces de narrativité. Chacun de ces portraits porte en effet en lui une charge affective et émotive qui passe essentiellement par le geste qui a été appliqué à l'image. Une trace, une altération, une déchirure, des hachures qui changent de manière pérenne le sens de l'image en la faisant basculer subitement dans un domaine qui relève de la rupture, de la tension, de la haine, de la trahison. Ce sont les signes ténus d'expressivité et de subjectivités impliquant chaque sujet que l'artiste nous invite à explorer. L'œuvre traite ainsi autant la question de l'identité que les formes actuelles d'interactions, les relations sociales et les pratiques du vivre-ensemble dans le contexte du web. Elle témoigne ainsi du désir de communiquer, d'exprimer les sentiments les plus troubles par l'entremise de l'image communicante. L'œuvre qui nous intéresse dès à présent témoigne elle aussi de ce désir élémentaire de communiquer, mais de manière assurément plus littérale. Intitulée « Silhouettes » (série *NO PIC – NO POINT*, 2011) (*Annexe A, Image 17*), l'œuvre de l'artiste néerlandais Frank Schallmaier consiste en une série photographique qui rassemble des silhouettes d'hommes nus posant en contre-jour à la caméra. Collectionnées à partir de sites pornographiques gais, les images ont d'abord été copiées, imprimées sur papier glacé et rassemblées par la suite en une mosaïque de soixante-dix portraits, tous en format standard 10 x 15. Répondant non seulement à certains codes esthétiques propres à la culture gaie, l'utilisation du contre-jour répond à une prérogative fondamentale, soit celle de l'anonymat et de la confidentialité des auteurs de ces photographies. En effet, adoptant une composition fortement contrastée, les hommes présents dans l'œuvre apparaissent généralement à l'intérieur d'une composition étudiée, en clair obscur. Pectoraux et abducteurs sculpturaux, fesses et torsos bombés, des poses qui mettent de l'avant les lignes bien définies du corps, répondent tous d'un même objectif, celui d'atteindre un certain canon de beauté masculin. Une image de la masculinité et de la

virilité qui bien qu'elle relève de purs stéréotypes, prédomine au sein de l'industrie pornographique. Une image fantasmée de l'homme qui se retrouve de façon généralisée autant à travers les publicités, les revues, l'industrie du sport, du sexe, de l'automobile, de la beauté et de la santé qu'à l'intérieur du web. Cependant, mises côte-à-côte, les images perdent soudainement leur pouvoir de persuasion. Noyer à travers cette mosaïque de portraits, les sujets, qui rivalisent tous d'ingéniosité afin de capter l'attention du « consommateur » de pornographie sur le web, voient ici ces prouesses complètement annihilées à travers l'œuvre de Schallmaier. C'est donc en utilisant la simple répétition des motifs iconographiques que l'artiste rend caduque le caractère singulier et « auratique » de l'image. Une stratégie qui bien qu'elle ait brillamment été théorisée par Walter Benjamin, est ici mise en pratique en rendant risible le caractère *viriliste* et exacerbant du même coup, tout le mauvais goût de ces images. C'est donc par la répétition et de la multiplicité, que l'artiste nous permet de voir ce qui nous était jusqu'alors invisible. Ainsi, le membre en érection sous une jaquette blanche, l'arabesque d'un homme nu sur la plage ou encore le pénis en érection qui surgit comme le sujet d'un « portrait » renforce ici tout les stéréotypes véhiculés par l'industrie pornographique sur le web. C'est également par la satire que l'artiste propose une incursion dans cette culture de l'image bien particulière qui carbure aux rêves, aux phantasmes et aux codes esthétiques de la masculinité⁵⁴. Cette imagerie est d'ailleurs servie par le dispositif de présentation puisque l'œuvre est exposée sur un mur d'une hauteur d'environ sept pieds. Le spectateur se retrouve donc devant l'œuvre de manière frontale, en face-à-face avec la multitude de portraits

54 Représentant une industrie fort lucrative à travers le monde, la culture gaie, avec ses destinations touristiques, son trafic sexuel et réseau de prostitutions, ses lieux de villégiatures (bar, resto et autres), ses sites de rencontres, ses produits de consommations ciblées en mode, beauté, culture physique (fitness), alimentation, etc. représente sans doute l'un des secteurs d'activités économique les plus fleurissantes depuis les vingt à trente dernières années.

exposés. Ce dispositif de présentation permet ainsi d'accaparer le regard du spectateur sur la collection d'images tout en l'obligeant en quelque sorte à regarder l'œuvre dans son entièreté. Enfin, face à ces images, une incertitude demeure quant à la présence d'une pratique amateur ou plutôt celle d'une activité commerciale et professionnelle plus large. Néanmoins, l'œuvre « Silhouettes » permet de dévoiler une industrie plus que florissante et abondamment représentée sur le web. Une industrie qui répond certes aux besoins de consommateurs voyeurs et friands de ce type de pornographie, mais à travers laquelle s'exposent quotidiennement des acteurs anonymes. C'est précisément ce que l'artiste a voulu mettre de l'avant avec cette œuvre volontairement provocatrice, voire choquante pour les spectateurs.

5.3.3 : « Compare » (2011) et « Flash » (2011) de Frank Schallmaier:

Dans cette optique, si l'œuvre de Frank Schallmaier avait la ferme intention de déranger, la place qu'il lui a été octroyé dans l'espace d'exposition témoigne également de la volonté des cinq commissaires à dévoiler aux publics une des *face-cachée* des pratiques photographiques sur le web. Si le résultat en est pour le moins déstabilisant, voire même provoquant pour le/la spectateur.trice, l'exposition dans son ensemble se targue de présenter un panorama des plus complet sur les usages vernaculaires de la photographie. Trônant à la tête des sites les plus fréquentés sur le web, la pornographie, qu'elle soit produite pour un public gai ou hétérosexuel est évidemment extrêmement présente sur le web. Elle apparaît donc comme une forme culturelle incontournable lorsqu'il est question de transposer en images les différents usages et pratiques amateurs et incidemment, les questions qu'elles soulèvent par rapport à l'identité. C'est à ces questions que réfère le travail de Frank Schallmaier en jouant constamment sur les frontières entre l'humour, la grossièreté et la trivialité. Le

cas de l'œuvre « Compare » (2011) (*Annexe A, Image 18*) en est d'ailleurs probant où l'artiste pousse un peu plus loin le dispositif de présentation de l'œuvre « Silhouettes » (2011) en rassemblant cette fois-ci deux cent quarante-sept (247) images de membres masculins en érection, se comparant à chaque fois à des objets pour en faire valoir leurs dimensions. Sélectionnées à travers différents sites pornographiques, les images, qui forment une immense mosaïque, représentent donc des sujets masculins mesurant leurs pénis avec un inventaire tout à fait farfelu d'objets. Si l'inventaire d'images recueillies par l'artiste peut paraître déroutant, pour le spectateur, c'est la panoplie d'objets « utilisés » par les internautes qui étonne. Ce sont donc, pour la plupart, des objets usuels qui se trouvent à portée de mains des usagers. Des images que ces derniers diffusent à l'intérieur de sites pornographiques, de sites de rencontres ou plus largement, sur des plates-formes d'échanges de contenus à caractère sexuel. À travers ces usages vernaculaires de la photographie se trament alors des récits personnels qui mettent à jour des comportements pour le moins grotesque, voire vulgaire. Frank Schallmaier s'est réapproprié ces images pour nous pointer du doigt les usages intimes de la photographie. Des usages qui ne dépassent habituellement que très rarement le réseau restreint de la culture visuelle pornographique et gaie sur le web et qui, à la manière d'un jeu, convie les internautes à mesurer leur attribut, à s'exhiber et à impressionner celui ou celle qui consomme ces images. Or, si de telles images ont été sélectionnées par Frank Schallmaier c'est précisément parce qu'elles réfèrent à un contexte de production bien particulier et qu'à l'intérieur de cette pratique, elles font état d'une certaine valeur symbolique. Cependant, et au même titre que l'œuvre précédente, c'est la surabondance de ces images qui met à mal tout le caractère présomptueux de celles-ci. Par la répétition des motifs iconographiques, par la surenchère, l'artiste détourne ainsi le sens premier de l'image qui passe aussitôt d'une mise en valeur de soi à la mise en relation de soi.

En confrontant les images avec celles des autres usagers, c'est aussi la dimension foncièrement *viriliste* du geste qui est tournée au ridicule. Une fois que la valeur symbolique de l'image tombe, soit celle de la masculinité, le spectateur a alors accès à ce que l'image représente pour elle-même; c'est-à-dire un individu qui compare son pénis à un objet, un outil de mesure ou un aliment quelconque. En ce qui a trait au dispositif de présentation, l'œuvre se présente en un impressionnant diptyque où une seconde œuvre lui fait face. Disposées côte-à-côte, les deux œuvres submergent littéralement le/la spectateur.trice de ces images plutôt déstabilisantes. Fixées sur des cimaises d'une hauteur d'environ douze pieds, « Compare » (2011) ainsi que « Flash » (2011) (*Annexe A, Image 19*) permettent alors aux visiteurs une véritable immersion à l'intérieur des images en invitant le/la regardeur à saisir autant l'ampleur du dispositif que le ridicule du spectacle. Le procédé de présentation rend également manifeste le fait que chacune des images soient présentées en format portrait d'une dimension de 10 x 15 cm. Ce détail, bien qu'il puisse paraître fortuit, réitère le fait que ces photographies, rassemblées en une immense mosaïque, ne se distinguent désormais plus des autres. En perdant leur singularité et leur charge *dissuasive*, ces traces de subjectivité se perdent alors dans le flot d'images.

Ainsi, les mêmes stratégies de médiation s'appliquent à la seconde œuvre de Frank Schallmaier qui se présente en miroir à la première. Toujours issus de la série photographique *NO PIC – NO POINT* (2011), l'œuvre présente cette fois-ci deux cent quarante-sept (247) égoportraits photographiques (Selfie) d'hommes présentés en buste. Toujours selon les dimensions standards du portrait, la série photographique expose des sujets en torse nu, généralement en sous-vêtement et posant à chaque fois de manière à exhiber une condition physique enviable. L'œuvre présente ainsi des selfies dans sa forme la plus classique où des hommes, téléphones intelligents

(smartphone) à la main, se prennent en photo. Toujours dans un souci de dissimuler leur visage derrière le flash de la caméra, ce détail esthétique possède ici une double fonction soit celle, d'une part, de mettre l'emphasis sur l'aspect sculptural des corps et d'autre part, d'assurer l'anonymat du sujet. Mais au-delà de la dimension formelle des images présentées par l'artiste, il reste que ces photographies mettent au jour une nouvelle esthétique qui ne se soucie guère de la technique et de la composition. Une économie formelle de l'image qui sans être spécifique au Selfie, adopte certains codes et langages visuels qui sont considérés comme pauvres et sans réelle valeur artistique. Et bien qu'elle ne soit considérée à sa juste valeur, la photographie amateur témoigne pourtant du fait qu'aujourd'hui « tout le monde a droit à son image. Et l'histoire privée est toujours plurielle. Il est en réalité burlesque d'identifier Narcisse [comme le prétendait Baudelaire], qui n'avait d'yeux que pour son miroir, à la pratique de l'image auto-produite, qui est fondamentalement un acte social. » (Gunther, 2013c).

Le selfie relève donc certes d'une histoire partagée, mais il relève tout autant d'une :

présentation de soi peu flatteuse. Lorsqu'il est réalisé dans les règles, avec un smartphone tenu à bout de bras, l'objectif grand-angle, déforme le visage. À défaut d'un contrôle efficace du cadrage, la composition comporte le plus souvent une dimension aléatoire. En situation, cette figuration peut avoir un effet comique qui donne de l'intérêt à l'image, mais qui ne peut pas forcément être partagée avec le plus grand nombre (Gunthert, par. 14, 2013c).

Or, dans l'exemple de « Flash » (2011), la diffusion massive représente la fonction première de ces images. Elles sont ainsi produites pour atteindre le plus grand public possible. Malgré leurs faibles valeurs esthétiques, les images que compose l'œuvre témoignent donc d'une certaine déclaration publique qui porte la facture d'une revendication identitaire. De manière générale, le Selfie met effectivement toujours en scène l'auteur de l'image. Il se voit ainsi comme un manifeste ou une façon particulière de se présenter à l'autre. Dans l'œuvre, les images servent de faire-valoir

vis-à-vis des autres. On a donc affaire à une *esthétique de l'occasion*, une esthétique qui comporte évidemment des « erreurs » flagrantes, mais qui est rapidement devenue un réel trait stylistique. En se réappropriant et en classant les images en provenance de divers réseaux sociaux gais depuis près de dix ans, l'artiste Frank Schallmaier met au jour dans cette œuvre la diversité des codes visuels employés pour capter l'attention de l'auditoire. Jouant d'ailleurs à plein avec le caractère explicite de ces images, c'est par la répétition des motifs iconographiques que l'artiste met à mal la dimension purement sexuelle de celles-ci. C'est notamment grâce à ce dispositif de présentation que l'artiste tourne en dérision la nudité, les postures, la composition de certaines images et l'acte photographique même de ces hommes. En somme, les œuvres « Compare » (2011) et « Flash » (2011) attestent de l'activité foisonnante des usages photographiques sur ces divers sites spécialisés. À travers l'humour, la dérision et la satire, l'œuvre de Schallmaier détourne le sens de ces images pour en dévoiler un langage visuel pour le moins déstabilisant.

5.3.4: « *Kim Jong-Il Looking At Things* » (2011) de Marco Bohr:

Les œuvres qui ont été présentées jusqu'à maintenant dévoilent des formes ténues de subjectivités à travers les usages de la photographie. Que ce soit dans l'œuvre de Boonstra ou de Schallmaier, les images qui y sont exposées mettent en évidence certains récits expressifs de la part des usagers du web. Du geste cathartique d'exposer une rupture ou un deuil ou la mise en valeur de ses « attributs » physiques sur les sites pornographiques gais, les images témoignent non seulement de la trace de l'auteur, mais elles relèvent également d'une certaine intimité. Ces images mettent ainsi au jour un territoire personnel et donc, un acte résolument subjectif. Or, certaines œuvres viennent brouiller davantage les frontières entre la notion d'auteur et

celle de simples pratiques photographiques sur le web. Des œuvres qui viennent redéfinir autant le statut, le geste, que la posture de l'utilisateur sur le web. Ainsi, si les rôles étaient autrefois bien définis entre l'auteur, le collectionneur, l'artiste, le commissaire ("curator") et le spectateur, au sein des univers numériques, les statuts sont désormais plus que jamais indéterminés. C'est notamment le cas de l'œuvre parodique « Kim Jong-Il Looking At Things » (2011) (*Annexe A, Image 20*) de l'artiste Marco Bohr qui questionne par un regard ludique autant le statut de l'image, celui de l'auteur, que son énorme pouvoir médiatique. Tirée de la Série photographique *La Photographie et le Cher Guide*, l'œuvre se présente comme une accumulation d'images officielles du défunt chef et dictateur nord-coréen Kim Jong-Il regardant des objets banals. Présenté à chaque fois à l'intérieur de petits cadres, on y voit le dictateur regarder tantôt des bottes de pluie sur une chaîne de montage, une plantation de coton, un champ de blé ou toute sorte d'objets des plus inusités. Pigées à travers un microblogue Tumblr⁵⁵ préexistant, les images issues de la propagande officielle du dictateur ont préalablement été glanées et publiées par un internaute dénommé João Rocha (Vidal, 2013). N'étant visiblement pas l'auteur de ces photographies, le blogue de cet internaute a cependant connu une popularité et une visibilité presque instantanée. Proposant déjà des photographies légendées du défunt chef d'État, le Tumblr *Kim Jong-Il Looking At Things* se trouve ainsi, en 2010, à être le premier contact entre les images et l'artiste Marco Bohr. Ce lien fut donc l'occasion pour l'artiste de commenter le phénomène entourant le meme de Kim Jong-Il à l'intérieur de son blogue personnel intitulé le *Visual Culture Blog*⁵⁶. Rapidement, le commentaire de Marco Bohr participa à la viralité du meme au sein des lecteurs du blogue et c'est de cette façon que Martin Parr, l'un des commissaires des Rencontres

55 <http://kimjongillookingatthings.tumblr.com/>

56 <http://visualcultureblog.com/>

d'Arles, pris contact avec l'artiste. Au dire de Marco Bohr lui-même,

C'était une sollicitation assez inhabituelle puisque je n'ai photographié ni collecté personnellement ces images. Je n'ai fait qu'écrire à leur sujet. Mais en faisant cela, j'ai pu faire connaître ce travail à des gens comme Martin Parr ! À cette époque, le Tumblr *Kim Jong-Il Looking At Things* était encore géré anonymement. J'ai donc exposé mon texte au côté de photographies collectées par un anonyme, voilà le compromis que nous avons trouvé (Vidal, par. 9, 2013).

Se considérant autant comme un artiste qu'un chercheur en culture visuelle, Marco Bohr s'est donc afféré à présenter une somme importante de ces images représentant le chef d'état nord-coréen en s'appuyant sur un texte qui joue en quelque sorte le rôle d'intermédiaire entre l'univers numérique et celui de l'art photographique. Dès lors, « Photography and the Dear Leader » (2010)⁵⁷, décrit et propose à la fois de délimiter les frontières de ce phénomène viral qu'est le meme *Kim Jong-Il Looking At Things* dans une analyse autant esthétique, politique qu'idéologique. Une œuvre qui, en plus de renvoyer à ces quelques éléments qui viennent d'être abordés, vient avant tout bouleverser les manières de concevoir et de percevoir la photographie sur le web. En fait, l'œuvre permet de brouiller davantage le rapport étroit qu'entretient l'histoire de l'art (la culture en général) avec la notion d'auteur ou de producteur de l'image. Or, ici, ni celui qui les a collectionnés, ni celui qui en parle et qui les expose hors des limites du web n'est producteur de ces images. La question du/de la producteur.trice et de l'intentionnalité de l'image devient donc, dans le contexte de la culture du partage, complètement obsolète, car ce n'est plus à partir d'un seul producteur qu'un contenu photographique (meme) est (re)produit, mais bien par l'ensemble des usagers. C'est donc la notion de viralité et son appropriation qui définit dorénavant les images sur le web et, au dire de l'artiste, cette nouvelle dynamique est d'autant plus difficile à cerner qu'elle peut l'être du point de vue de formel. C'est donc à ce travail d'analyse

⁵⁷ <http://visualcultureblog.com/2010/12/photography-and-the-dear-leader/>

que l'artiste allemand s'est avant tout intéressé.

Mais au-delà de ces considérations plus circonstanciées, il apparaît intéressant de regarder ce que les images de « Kim Jong-Il Looking At Things » (2011) nous disent sur ces nouveaux usages expressifs de la photographie. En ce sens, les images évoquent une fascination telle pour le controversé personnage que sous l'aspect satirique de ces memes, se déploie toute une codification ou un langage qui s'avère souvent hautement politique, sociologique, économique ou idéologique. Ainsi, « la couche superficielle du meme tend à être drôle, mais sous cette couche on trouve souvent un sujet très sérieux » (*Ibid.*, par. 13, 2013). D'ailleurs, l'artiste propose le concept de la scopophilie, introduit par le psychanalyste Sigmund Freud, afin d'expliquer la popularité du meme. Cette pulsion scopique sied bien à l'œuvre présentée par Bohr, car d'une part, les images nous exposent de manière allégorique le regard que pose le leader sur les produits commerciaux de la Corée-du-Nord et d'autre part, parce qu'elles portent en elles toute la curiosité de l'Occident vis-à-vis de ce personnage à la fois reclus et excentrique. Mais c'est également tout un rapport dualiste et plutôt ambigu auquel font face les spectateurs de l'œuvre, entre l'attirance des images et l'opportunité d'avoir un des très rares accès à Kim Jong-Il. Celui-là même que l'Occident considère comme un dictateur notoire et baignant dans le culte de la personnalité. Celui aussi que l'on accuse de régner en maître sur un régime communiste basé essentiellement sur le protectionnisme politique, économique et idéologique. Un regard privilégié donc sur une Corée-du-Nord qui s'est certes vue imposer un prédécesseur plus jeune, que l'on dit cultivé et ouvert sur le monde, mais toujours considéré, notamment par George W. Bush, comme un dictateur foncièrement dangereux. Enfin, l'œuvre de Marco Bohr permet, d'une certaine manière, de mettre un visage sur cette figure despotique, celle de l'incarnation

occidentale par excellence du mal.

D'un point de vue formel, les images que compose l'œuvre mettent chaque fois en scène les mêmes motifs iconographiques. On y voit un Kim Jong-Il se trouvant au centre des images où, sous le regard constant du personnel officiel du régime, le dictateur se met en scène afin de souligner les richesses et la prospérité économique du pays. Découlant d'une tradition héritée du père et prédécesseur Kim-Il Sung, ces photographies officielles se présentent pourtant aux yeux des Occidentaux comme une représentation complètement risible du chef. Marco Bohr souligne d'ailleurs le caractère tristement ironique que sous-tend certaines de ses œuvres en présentant Kim Jong-Il regarder un champ de blé, quand on sait que la Corée du Nord a connu, ces deux dernières décennies, des pénuries alimentaires chroniques ayant causées la mort de millions d'habitants à travers le pays. (*Annexe A, Image 21*) Ces visites d'orientation sur le terrain visent ainsi à rétablir le lien de confiance et rassurer, via cet appareil de propagande, la capacité de la Corée du Nord à nourrir adéquatement sa population. Du point de vue de la composition de l'image, cette caractéristique se voit à travers les regards d'appréhension qui sont tournés vers leur chef. Une composition formelle qui implique directement le spectateur dans la dynamique d'attente et d'appréhension que supposent la posture et les visages des officiers. C'est d'ailleurs ce qui confère le caractère satirique à ses images. Précisément dans le décalage entre l'activité plutôt passive de Kim Jong-Il qui regarde des choses et l'intérêt marqué de tout son entourage qui, à chaque fois, est disposé à prendre en notes ses moindres faits et gestes (*Annexe A, Image 22*). Se présentant notamment au côté de son vice-maréchal Ri Yong-Ho, l'un des officiers les plus hauts gradés du pays, Kim Jong-Il se livre parfois à des excentricités lorsqu'on le montre portant un chapeau de paille ou rigoler à propos d'un seau rouge qu'il tient à la main (Vidal,

2013). Ce sont donc toutes des images qui témoignent certes de l'instant présent ayant pour but d'humaniser le personnage, mais qui, replacées dans un contexte politique plus large paraissent de façon tout à fait dichotomique avec les agressions militaires répétées envers le pays voisin, la Corée du Sud. C'est à travers ce réel décalage entre la forte dimension satirique et le pouvoir *scopophilique* (Freud, 1975/Mulvey, 1989) que les images proposées dans l'œuvre de Marco Bohr prennent tout leur sens. De ce sentiment ambigu, presque malaisant, se dégage pourtant une curiosité inexplicée que l'artiste, autant que l'auteur du Tumblr « Kim Jong-Il Looking At Things » ont perçue dès la mise en circulation de ces images. Et si l'artiste insiste sur la portée politique et idéologique de ces photographies, il reste qu'elles relèvent essentiellement d'un jeu discursif et expressif de la part de celui ou ceux qui les ont partagés. Ainsi, au-delà de la portée plus politique de ces images vient s'y rattacher des vignettes tout à fait banales qui relayent la représentation à sa simple fonction descriptive. Une stratégie d'appropriation qui s'inscrit à la fois en rupture⁵⁸ avec l'énoncé de sens auquel est d'ordinaire relié l'image négative du dictateur, mais qui, dans l'œuvre, permet d'amplifier le caractère anecdotique, voire risible de la scène. Les images ont également la même légende pour ainsi mettre l'emphasis sur la banalité de la scène. La réappropriation du même motif iconographique fait également en sorte que l'internaute, l'utilisateur ou même le spectateur de l'œuvre identifie facilement le meme de « Kim Jong-Il Looking At Things ». Ainsi,

Il relève aussi d'un mécanisme de double reconnaissance : l'image devient même car elle est reconnue comme telle par la communauté digitale et la communauté digitale se reconnaît grâce à elle, car ses membres connaissent les mêmes références, le même patrimoine culturel qui se transmet par le partage et mute par le détournement (*Ibid.*, par. 20, 2013).

58 Il s'agit en fait autant d'une rupture que d'un détournement de sens concernant la mauvaise réputation du chef communiste.

En ce sens, le Tumblr, autant que l'œuvre de Marco Bohr ne se prétend pas plus qu'une simple mise en circulation d'images, mais apparaît d'abord et avant tout comme une pratique discursive et expressive de la photographie. Et bien que certain.e.s puissent qualifier ces pratiques et usages d'inutile, de ridicule et de dérangeant, les images de Kim Jong-Il Looking At Things sont pour le moins fascinantes, ne serait-ce que par leur extrême popularité. Une popularité qui s'explique notamment par la grande fascination de l'Occident pour le personnage, mais également par l'étonnante dimension créative et subjective qui s'en dégage.

5.3.5 : «8.799.661 Soleils de Flickr 8/3/11» (2011) de Penelope Umbrico :

Présentant un total de trois œuvres, l'artiste Penelope Umbrico se distingue particulièrement grâce à son œuvre « 8.799.661 Soleils de Flickr 8/3/11 » (2011) (*Annexe A, Image 23*) où elle y présente des photographies de couchées de soleil manquées ou surexposées, pigées à partir du site d'échanges photographiques Flickr. Accolée une à une sur les deux faces d'une immense cimaise se projetant à la verticale, chacune de ces photographies forme, ensemble, une impressionnante plage de couleurs chaudes et éclatantes. S'élevant à près de vingt pieds dans le vaste espace d'exposition, l'œuvre acquiert ainsi une place privilégiée dans la conception des lieux. Née d'une idée inusitée de la part de l'artiste, l'œuvre « Suns From Flickr » (2006 à aujourd'hui) vient d'une simple occurrence du terme *coucher de soleil* (sunset) sur le moteur de recherche Flickr. Une inspiration momentanée qui s'est avérée à l'époque être associée à quelque 541 795 images. Umbrico a alors eut l'initiative, dès 2006, de recadrer chacune d'elles, d'imprimer sur du papier photo 4 x 6 les milliers d'images et d'en exposer le résultat. Ce dispositif d'installation permet de mettre en valeur la

dimension esthétique d'une image qui ne correspond pas aux différentes normes esthétiques établies par la discipline photographique. En ce sens, l'œuvre expose éloquentement l'usage vernaculaire de la photographie en une immense fresque colorée. L'œuvre rend ainsi compte de la multiplicité des usages photographiques, mais sa médiation permet également de plonger littéralement le/la spectateur/trice dans chacune de ses images (*Annexe A, Image 24*). D'ailleurs, pour chaque installation, le nombre correspondant au titre de l'œuvre reflète le nombre de résultats de recherches récolté, à ce jour, à l'intérieur sur le site de partage Flickr. Un nombre qui évidemment se trouve en constante progression depuis sa première tentative de recherche en 2006. En ce sens, le titre de l'œuvre même, *8.799.661 Soleils de Flickr 8/3/11* (2011), se voit comme un commentaire sur la déferlante d'images issues des communautés de partage photographiques sur le web.

Si l'artiste voit dans cette culture du partage une certaine contradiction, l'œuvre présentée à Arles rend pourtant manifeste toute la beauté de ces couchers de soleil récupérés et ainsi rassemblés. Une immense mosaïque qui, par la répétition du motif iconographique, permet en quelque sorte de réactiver l'exaltation, la plénitude, voire l'émerveillement du moment de la captation de l'image. Ce sont donc, pour chacune d'elle, la représentation d'un événement unique et somme toute assez important pour que l'auteur de la photographie le partage avec sa communauté d'utilisateurs. L'œuvre permet alors de (re)poétiser et de magnifier le résultat du cliché qui, dans certains cas, ne s'est peut-être pas avéré à la hauteur des attentes. *Suns from Flickr* met ainsi en lumière, par un travail tout à fait sensible de réactivation esthétique, tout le caractère expressif et subjectif de la photographie. Par un simple geste d'appropriation, Pénélope Umbrico dévoile en quelque sorte la beauté cachée de ces couchers de soleils surexposés. D'un point de vue purement formel, le fait d'avoir recadré les

images et de les avoir fixé de manière aléatoire aux cimaises rend manifeste la multitude et du même coup, l'aspect *courtepointe* de l'œuvre. Un choix esthétique qui renvoie à la fois à la pratique expressive de chaque usager, mais qui acquiert, grâce à l'accumulation des motifs, une sorte de magnificence. Un aspect fondamental qui rend justement ces photographies plus grandes que nature et souligne du même coup la dimension immersive de l'œuvre. Cette expérience esthétique si particulière, l'artiste la considère plus modestement comme une étude portant sur la photographie et ses pratiques vernaculaires. De son propre aveu, l'idée d'absence et d'effacement de l'individu sont des thèmes qui traversent l'ensemble de son travail. Par la collecte d'image, le recadrage, la numérisation, l'impression et l'exposition de ces images, Umbrico se perçoit alors comme une archiviste.

À travers son œuvre *8.799.661 Soleils de Flickr 8/3/11* (2011), mais aussi à travers *Télés de Craigslist* (2009-2010) et *Miroirs (de Sites de décoration d'intérieur)* (2001-2011), deux autres œuvres présentées dans le cadre de « From Here On » (2011), l'artiste désire ainsi réfléchir à la démocratisation des univers numériques. Un travail qui vise à questionner cette idée voulant « que des images mises en scène avec des outils préétablis encourageraient la subjectivité ou l'individualité. » (Umbrico dans Boot, p.290, 2011). L'artiste s'emploie alors à examiner les interstices, d'une part, entre les pratiques photographiques individuelles et collectives et d'autre part, entre les dynamiques de partage vers un public anonyme. Le regard que porte Penelope Umbrico sur son travail se trouve ainsi à contrario des théories critiques de la subjectivité sur le web en abordant de façon audacieuse la question de la démocratisation des pratiques photographiques à travers ces espaces d'échanges de contenus. Dès lors, il nous apparaît évident que les images qu'elle a recueillies pour *Suns From Flickr* témoignent d'une certaine subjectivité de la part des amateurs ou

usagers de ces sites de partage photographiques. La question soulevée par l'artiste relèverait plutôt des dynamiques de partages⁵⁹ qui incitent toujours plus les usagers à diffuser leurs contenus photographiques personnels sur les réseaux sociaux. Une réalité qui bien qu'elle soit contraire à une démocratisation complète des univers numériques, n'amointrit en rien les potentialités expressives des usagers à travers ces sites de partage. Si aux premiers abords, le processus artistique de Penelope Umbrico semble relever d'un certain jugement de valeur par rapport aux images qu'elles glanent sur les réseaux sociaux, il nous est vite apparu stérile de dénoter une telle perception de la part de l'artiste. Il nous a paru surtout pertinent de constater à quel point les couchers de soleil sont au contraire, dépositaire de subjectivités. Et malgré le fait que l'œuvre tend à réduire l'acte photographique à une simple image se perdant dans la multitude, la trace de l'auteur y est pourtant bien présente. Analysées une à une, les images que constitue l'œuvre *Suns From Flickr* (2006 – en cours) rendent de toute évidence compte de l'instantanéité du moment, et ce, malgré le fait qu'en aucun temps, les images dévoilent la présence physique de l'auteur de la photographie. C'est plutôt une présence qui est rendue par la couleur, l'effet d'éblouissement, les déformations perceptives dues à la température, aux nuages, au brouillard, au moment de la prise de la photo, etc. et qui fait de ces images de véritables témoins d'un moment privilégié dans la vie des usagers. C'est d'ailleurs, fort probablement, cette propriété de l'œuvre qui en fait toute sa beauté.

Il est d'autant plus fascinant de voir qu'à travers les images de coucher de soleils dénichés sur le portail Flickr, c'est l'expérience même du paysage qui s'est peu à peu transformé depuis l'avènement des nouvelles technologies. Dès lors, la vue d'un

59 Dynamique qui relève de plus en plus de politiques de privatisation, d'institutionnalisation et de militarisation des contenus sur les différents réseaux sociaux.

coucher de soleil ne passe plus simplement par l'expérience sensible (visuelle), mais elle se trouve de plus en plus médiée par les appareils ou les interfaces numériques (smartphone, tablettes, appareils photo). C'est donc face à un véritable bouleversement dans la façon de saisir nos espaces, y compris la notion de paysage (landscape), d'environnement et plus largement du territoire, qui se trouve plus que jamais retravaillé par les univers numériques. Comme en témoigne le flot d'images représentant des couchers de soleil sur Flickr, l'œuvre met brillamment en lumière l'ampleur des bouleversements qui se jouent à travers les nouveaux usages photographiques. C'est probablement là que se situe toute la pertinence des propos de Penelope Umbrico, dans le fait que ces banques d'images « pré-réglées » modifient l'idée même que l'on se fait des représentations paysagères. L'omniprésence de ces images au sein des univers numériques joue inévitablement un rôle structurant dans la construction symbolique que l'on se fait de la nature. Il en résulte un rapport renouvelé des modes perceptifs et esthétiques du paysage qui bouleverse en profondeur nos cadres d'expériences (Goffman, 1991/ Dubet, 1994). Voilà quelques pistes de réflexion que l'œuvre *Suns From Flickr*, bien au-delà des usages expressifs de la photographie, nous permet d'avancer. Enfin, c'est précisément parce que l'œuvre nous donne à voir ces traces ténues de subjectivités qu'il est possible pour le/la spectateur.trice d'aller au-delà des images et d'y découvrir de nouveaux sens. Dans ce cas-ci, c'est par l'entremise de l'impressionnant dispositif de présentation, par sa monumentalité et par son titre évocateur que l'œuvre *8.799.661 Soleils de Flickr 8/3/11* (2011) s'est vue obtenir une visibilité et une diffusion sans précédent au sein des Rencontres d'Arles.

5.3.6 : «*Télés de Craigslist*» (2009-2010) (*TVs from Craigslist*) de Penelope Umbrico:

Employant sensiblement les mêmes stratégies formelles et esthétiques, l'œuvre *Télés de Craigslist* (2009-2010) (*TVs from Craigslist*) (Annexe A, Image 25) se présente en une grande mosaïque d'images de téléviseurs à vendre collectionnées à partir du site de partage Craigslist. Jouissant d'une grande popularité à travers les États-Unis, le site permet à ses usagers d'afficher diverses annonces et services à partir de fiches descriptives. Tiré à chaque fois de l'occurrence « *Tvs for sale* », le travail de l'artiste consiste à télécharger les images d'écrans de téléviseurs, à les recadrer de façon à ne voir que la surface réfléchissante de ceux-ci, les agrandir et imprimer les images en formats variant de 8 x 10 à 16 x 20 centimètres. Ainsi, sous l'apparente opacité des écrans de téléviseurs, se reflète l'espace intérieur de celui ou celle qui prend l'objet en photo. Les images rendent ainsi visible, par la réflexion du flash de l'appareil, l'espace intime des gens. Qu'elle soit volontaire ou non, cet accès à l'intimité se double également de l'auto-représentation de ceux-ci à travers l'écran. Par la simple présence humaine, les images se détournent ainsi de leur sens premier qui se veut de montrer le plus fidèlement possible la bonne condition de l'appareil. Or, c'est précisément parce qu'il y a présence d'éléments interférents dans la représentation que l'utilisateur, autant que l'artiste et le/la spectateur.trice, est aussitôt invité à voir au-delà de l'écran, dans ce qu'il dissimule.

Se présentant comme des trouvailles photographiques pour le moins inusitées, la présence presque fantomatique des sujets est souvent difficile à cerner puisque les silhouettes à travers les écrans ne sont souvent suggérées que par la présence éblouissante du flash. Chacune des images que compose *Télés de Craigslist* (2009-

2010) rend visible une présence qui relève de l'inquiétante étrangeté (Freud, 1985). Or, malgré l'aspect troublant de celles-ci, c'est d'abord pour la présence de signes d'exhibition que l'artiste les a choisies. Des images qui, bien qu'elles soient captées dans le but de vendre un objet désuet, témoignent d'un désir, conscient ou non, d'attirer l'attention. Ainsi, la posture, la présence d'autres personnes, d'objets inusités, personnels et intimes, le contexte où a été pris la photo, sont tous des éléments qui font croire à Penelope Umbrico que certaines des images ne sont peut-être pas si irréfléchies qu'elles peuvent le faire croire. Elles rendent alors manifeste de subtils signes d'*acte de présence* à l'intérieur de photographies qui par leur fonction, appelle à un anonymat des plus complet. De ce paradoxe, l'artiste tend ainsi à mettre en relation les usages expressifs et involontaires des photographies au contexte de création. Un contexte caractérisé par la culture populaire, la culture du partage sur le web qui, selon elle, se conçoit comme un espace faisant non seulement la promesse, mais duquel la finalité représente toujours la négation de la vie privée et l'absence absolue d'intimité (Umbrico, 2014). Dans cette perspective, l'œuvre ferait la désolante démonstration que même lorsque les individus désirent signifier leur présence à travers les usages vernaculaires de la photographie, ils seraient inévitablement contraints à l'anonymat.

C'est d'ailleurs ce que supposent les procédés particuliers de médiation de l'œuvre puisque l'artiste expose, pour chaque endroit où celle-ci est présentée, les images correspondantes à la recherche de *téléviseurs à vendre* sur le site de Craigslist. En imprimant *in situ* les exemplaires (éditions) de chaque image recueillie, Penelope Umbrico peut ainsi vendre ses œuvres photographiques au même prix que sont affiché les téléviseurs sur le site d'échange. Disponible entre 10 et 300 dollars, la vente des œuvres présentées à Arles acquièrent alors une double fonction, soit celle

de vendre de façon originale et accessible le travail de l'artiste, mais également celle de reléguer les usages de la photographie à un rôle purement mercantile. De plus, le geste de l'artiste tend à annihiler tout le caractère subjectif et expressif de ces images en recontextualisant l'œuvre au sein du marché de l'art. Une recontextualisation qui vise à réintroduire l'image issue de Flickr dans sa fonction première, soit celle de vendre un objet de consommation. Ce détournement de sens des images se manifeste également par le dispositif de présentation où l'encadrement de chaque image rappelle celui des écrans de téléviseur. Ainsi, non seulement la multiplicité des images souligne l'abondance de l'offre de téléviseur sur le web, mais le/la visiteur.e, face à cette énorme mosaïque d'écrans, se trouve en quelque sorte absorbé par l'effet réfléchissant que provoque leur opacité. Mais au-delà de ces dispositifs de médiation, ce qui demeure incontournable dans l'œuvre *Télés de Craigslist* (2009-2010) c'est précisément le déploiement d'une certaine forme d'expression de la part de ces usagers. Une caractéristique esthétique et formelle qui, au-delà des propos de l'artiste concernant le contenu et le contexte de production des images, se révèle centrale dans l'œuvre. C'est donc à travers des usages photographiques pour le moins étranges que les images évoquent une sorte d'affirmation de soi, un « je suis ici » de la part des usagers qui laisse présager que leur geste n'est peut-être pas si fortuit qu'il le laisse prétendre. D'ailleurs, les images semblent laisser entrevoir l'espace intime des gens de plein gré puisque le téléviseur, censé être le seul sujet de l'image, devient en quelque sorte le reflet de l'auteur.

Le fait de marquer ainsi sa présence, de laisser sa trace peut d'ailleurs s'apparenter au cas de l'œuvre des « Époux Arnolfini » (1434), peint par le peintre primitif flamand Jan Van Eyck, où justement, le célèbre portrait, autant que les images de téléviseurs, laissent deviner la signature de l'auteur à travers la réflexion d'un écran dans la

reproduction de l'oeuvre. En effet, la peinture, qui démontre par ailleurs une extraordinaire maîtrise et précision dans les détails, est reconnue au sein de l'histoire de l'art comme étant le premier exemple d'une *mise en abîme*. Cette stratégie d'auto-représentation employée à l'époque par Van Eyck est donc en tout point semblable à celle qui est utilisée par les auteurs anonymes de ces images puisque c'est à travers le reflet d'un miroir, gisant au fond de la pièce nuptiale des nouveaux époux, que le peintre flamand a voulu manifester sa présence dans l'espace. Ainsi, à la manière d'une signature, les images glanées par Penelope Umbrico démontrent certainement l'envie de signifier sa présence. Qu'elle soit consciente ou non, la présence de ces fenêtres sur l'intimité rend forcément compte d'une certaine subjectivité, d'un abandon ou simplement de l'insouciance de la part des usagers qui mettent en ligne ces téléviseurs. En présentant des usages tout à fait inusités de la photographie, l'artiste aborde de manière plus large l'abondance de l'auto-représentation et du récit de soi à l'intérieur du web. Une (sur)abondance d'images personnelles qui s'est développée bien évidemment avec l'avènement des nouvelles pratiques photographiques propre à la culture du partage (culture populaire) sur le web, mais qui fait naître, comme en témoigne l'œuvre, des usages fort déstabilisant de cette ordre. En sommes, *Téles de Craigslist* (2009-2010) joue volontairement sur l'indéterminisme, sur l'indécidabilité (St-Gelais, 2008) des usages photographiques. Précisément dans cette zone grise où l'interprétation photographique se bute inévitablement aux détournements de sens propre aux pratiques réappropriatives de l'image. Ainsi, sous l'apparente banalité de l'œuvre, l'artiste se permet pourtant d'explorer plusieurs registres d'analyse en exploitant chaque fois dans les œuvres, les images qu'elle a préalablement recueillies. Entre le contenu et son contexte, entre le désir conscient ou non de signifier sa présence, entre le marché de l'art et celui du web, entre le détournement du sens et la recontextualisation des images, l'œuvre

expose, dans ce qu'elle a de plus affligeante, étonnante et/ou dérangement, l'intimité des gens.

5.3.7 : «*PhotoOpportunities*» (2008 – aujourd'hui) de Corinne Vionnet :

Les œuvres qui ont jusqu'à maintenant été présentées mettent en scène à chaque fois la présence, désirée ou non, de l'auteur des images issues du web. Si cette condition n'est pas répandue à l'ensemble des travaux, c'est en partie parce que les cinq commissaires ont réfléchi l'exposition de manière à présenter un panorama d'ensemble des pratiques photographiques à l'ère du numérique. Il en ressort évidemment un éventail tout à fait foisonnant d'artistes qui représentent tous, pour Clément Chéroux, cet « or du temps ». Leurs travaux se voient alors comme autant de richesses et de trésors se déployant par le truchement des nouvelles subjectivités photographiques sur le web. Et bien qu'à travers cet inventaire des plus hétéroclites d'œuvres, certaines s'éloignent inévitablement de la dimension expressive de l'image, d'autres, développent plutôt des approches esthétiques et formelles plus en phase avec la subjectivité que permet la photographie.

C'est notamment le cas de l'artiste franco-suisse Corinne Vionnet qui y a présenté certaines photographies tirées de la série *PhotoOpportunities* (2008 – aujourd'hui) (*Annexe A, Image 26*). Constitué de quelque-uns de ses paysages grands formats disséminés à travers l'espace d'exposition, l'œuvre se présente comme un fastidieux travail de superposition d'images de monuments touristiques recueillies sur différents sites de partages. Cherchant par mot clef les monuments et lieux touristiques les plus célèbres à travers le monde, Vionnet cumule les images de ces lieux iconiques qui relèvent autant de l'expérience touristique que d'interminables souvenirs de la part des

usagers. De la *Place Tiananmen* à Beijing, en passant par la *Tour de Pise*, en Italie, la *Tour Eiffel*, à Paris, la Cathédrale Saint-Basile à Moscou, Le *Colisée* de Rome, le *Cervin (Matterhorn)* à la frontière Italo-Suisse, l'artiste recadre et reproduit à grande échelle ce qui est devenu avec le temps de véritables icônes du tourisme de masse à travers le monde. Or, l'attrait de l'œuvre réside dans le fait que Vionnet utilise des images de monuments où la prise de vue demeure sensiblement la même. Constituant une source d'images presque infinie à l'intérieur des sites d'échanges de contenus photographiques, ces lieux touristiques s'apparentent à des photographies-trophées (Sontag dans Vionnet, 2011) mises en ligne par les touristes et amateurs. Les images témoignent ainsi de la présence physique des voyageurs devant des lieux exotiques, d'exil et de rêve en marquant du même coup le passage de paradigme entre le « ça a été », souligné par Roland Barthes (Barthes, 1980) à un « j'y ai été » (Beuvelet, 2013). C'est alors le geste même de capturer les différentes icônes du tourisme de masse que l'artiste met en œuvre. Probablement du fait que les images «requièrent de façon obligatoire la présence sur place du sujet imageant. » (Beuvelet, par. 10, 2013), d'un sujet expressif. Or, l'idée derrière le travail de Vionnet consiste à mettre en exergue le caractère symbolique de ces images qui restent toujours abondamment représentées au sein des industries culturelles. Qu'elles se trouvent à l'intérieur de brochures touristiques, sur le web ou ailleurs, les photographies de l'artiste se présentent en quelques sortes comme des images d'*images*. Elles sont, pour ainsi dire, la représentation symbolique que nous nous faisons des différentes destinations touristiques à travers le monde. Telles des images-monuments, les paysages que déniche l'artiste renvoient, de façon générale, à un ensemble de référents culturels propres à chacun de nous. Ainsi, la Tour Eiffel représente non seulement une structure de 300 mètres érigée aux abords du parc du Champ-de-Mars pour l'exposition universelle de Paris en 1889, mais elle évoque également tout le

cosmopolitisme de Paris, ses habitants, ses restaurants, son architecture et tous les archétypes culturels concernant la *Ville lumière* (Annexe A, Image 27). L'expérience de l'œuvre en est d'ailleurs saisissante puisque les immenses photographies fonctionnent essentiellement sur l'univers de sens d'une culture privilégiée, d'une culture de distinction (Bourdieu, 1979) qui est celle du tourisme et du voyage. Ainsi, les photographies, qui semblent littéralement figées dans le temps, nous donnent à voir en une seule image, l'expérience mémorielle et touristique des usagers. En une seule image, c'est donc toute la force descriptive de ces lieux qui est exploitée par l'artiste. Précisément dans sa capacité à rendre manifeste toutes leurs dimensions matérielles à travers un travail de recomposition des images qui, paradoxalement, confère aux œuvres une sorte d'immatérialité, voire une intangibilité en fixant l'espace et le temps de ces images dans les mémoires.

De ce jeu de tension et de détournement du sens des images, c'est la dimension purement descriptive des photographies qui attirent avant tout l'attention des visiteurs sur l'œuvre. Partant de ces paysages abondamment représentés et reproduits sur le web, les immenses photographies de l'artiste rendent ainsi compte, pour chacune d'elle, du point de vue optimal des lieux touristiques. Souvent par mimétisme ou par souci d'esthétisme, la plupart des monuments sont représentés centrés dans l'image de façon à rendre la composition la plus symétrique possible. Les images sont donc prises au même endroit, car c'est de cet angle de vue qu'instinctivement (ou inconsciemment) nous avons imaginé ces lieux. C'est donc à partir des mêmes angles de vue que la grande majorité de nous a pris connaissance de ces lieux, que nous les avons vus et que nous les reconnaissons. Dans cette perspective, la spécialiste de l'image Madeline Yale souligne à quel point l'individu est socialement conditionné à prendre en photos le même point de vue d'un endroit. En exposant ces sites

touristiques iconiques, c'est également la réactivation presque romantique de toute l'imagerie popularisée par les films, la télévision, les cartes postales et le web que l'artiste se propose de mettre en œuvre. Par l'accumulation des images, l'œuvre acquière une sorte de flou, une immatérialité qui rappelle celui d'un souvenir évanescant et instable. La destination touristique s'éloigne alors peu à peu dans l'image en faisant en sorte de questionner les origines de cette empreinte mémorielle. Par une simple altération d'ordre esthétique, l'artiste détourne le sens premier de l'image pour amorcer une réflexion sur la force symbolique de celle-ci et tout le rapport à notre environnement. Sans constituer une critique, ni même suggérer un certain enthousiasme pour ces usages photographiques, l'œuvre de Corinne Vionnet met pourtant brillamment en lumière la façon dont ces différents sites touristiques structurent notre univers symbolique. En prenant ces *exemples pour le tout*, l'artiste rend ainsi compte de l'impressionnant pouvoir de l'image, dans sa propension à façonner et figer le temps et l'espace en une sorte d'image-monument.

C'est d'ailleurs par cet effet de brouillage, de flou qui se dégage de ces immenses tirages photographiques que le spectateur peut accéder aux différentes subjectivités qui composent les œuvres. Et bien que ces différentes couches successives de subjectivités semblent se perdre dans la composition, l'utilisation du grand format fait en sorte d'immerger littéralement le/la visiteur à l'intérieur des images. Suivant cette logique, ce que Madeline Yale nomme le « tourist-gaze » (Yale, 2011, p. 8), renvoie d'ailleurs à la récurrence de ces points de vue photographiques au sein des industries culturelles. Le « tourist-gaze » se comprend alors comme la forte propension culturelle des touristes à toujours voir le même angle de vue d'un paysage. Une particularité qui est rendue visible dans les œuvres par l'aspect flouté que procure l'accumulation des motifs iconographiques. Par ailleurs, l'artiste prend le soin de

superposer les images à partir de point focal bien précis dans la composition. Du mât de la Tour Eiffel à la représentation de la place Tiananmen (*Annexe A, Image 28*), les photographies de Vionnet possèdent tous certains éléments formels plus distinctifs dans l'image. Ce détail permet dès lors d'attirer le regard vers ces éléments plus nets tout en accentuant l'aspect instable, voire nerveux du reste de la composition. De ce travail visuel se dégage une étrange fascination pour chaque détail présent dans les œuvres. Le/la spectateur.trice est aussitôt porté à déceler les tâches spectrales et les ombres portées que composent les masses de touristes se trouvant devant les monuments. D'un point de vue plus formel, c'est de la tension que réside toute la force esthétique des œuvres. Dans la nervosité de l'image et dans son aspect à la fois convulsif, mais tout aussi statique et figé. Une constante tension et une vibration qui donnent parfois l'impression de se trouver devant de grandes peintures aux touches impressionnistes.

Enfin, chacune des photographies de l'artiste sont d'autant plus déstabilisantes qu'elles reprennent les dimensions de la carte postale. Dans un format démultiplié. Un choix conscient dans le dispositif de médiation qui renforce le lien entre la construction symbolique du spectateur face à ces lieux touristiques et l'industrie qui s'y rattache. Un tourisme propre aux industries culturelles que Madeline Yale attribue d'ailleurs à une sorte de *spectacularisation du monde* (Debord, 1996). « In many cases, the propagation of these visual icons contributes to a « Bilbao Effect » (With reference to Frank Gehry's Guggenheim Museum in the once-faltering industrial city), thus generating employment, foreign exchange, and financial growth. » (Vionnet, 2011, p.8). C'est d'ailleurs aussi ce que souligne le sociologue Serge Guilbault lorsqu'il parle de muséalisation du monde (Guilbault, 2000). Comme en témoigne « PhotoOpportunities » de Vionnet, la mondialisation de la « culture de masse

produit une culture touristique qui investit aujourd'hui la planète » (Guilbault, 2000, 370). Il en ressort l'idée selon laquelle l'industrie touristique mondiale se perçoit de plus en plus comme un grand circuit muséal, avec ses attraits, ses monuments célèbres et où le/la voyageur.e pressé semble désormais moins intéressé par ce qu'il/elle voit que ce qu'il/elle capte dans l'œil de sa caméra. Dans cette perspective, le tourisme de masse se comprend comme l'occasion de prendre *à la volée* des images de monuments iconiques pour en constituer un album d'images personnelles. Des monuments et lieux touristiques qui, sur le web, à l'intérieur des divers sites de partages, se perdent aussi rapidement qu'ils sont partagés. Si l'acte photographique demeure toujours expressif et subjectif, le résultat relève alors bel et bien du régime de consommation de l'image puisque les images sont prises essentiellement pour leur caractère iconique.

C'est donc avant tout pour leur dimension descriptive que les monuments sont massivement pris en images par les touristes. Du *Colisée* à la *Tour de Pise* ou la *Tour Eiffel*, l'oeuvre témoigne brillamment de la posture du touriste et de l'amateur, devant ces lieux. Ainsi, l'usager, l'amateur, autant que le/la touriste traque de façon frénétique les images qu'il/elle considère comme des impondérables, des icônes *essentiels aux voyages*, se les approprient et les partages aussitôt à travers les différentes communautés sur le web. Corinne Vionnet aborde d'ailleurs ces nouvelles pratiques photographiques de la même manière; « Nous voyageons, nous regardons un monument, nous prenons une photo. Tout en cadrant les sites touristiques dans notre viseur, nous créons des souvenirs photographiques, partie intégrante de notre expérience en tant que touriste. » (Vionnet, par. 3, 2014). À terme, les millions de souvenirs s'accumulent pour constituer une base algorithmique impressionnante d'images qui tend à redéfinir complètement l'expérience des individus devant les

monuments. Une banque d'images qui, de façon exponentielle, donne accès à toujours plus de production visuelle issue du tourisme de masse. Découlant de la révolution numérique apparue dès le milieu des années 1990, c'est notamment à la découverte d'un monde infini d'opportunités photographiques que porte le travail de l'artiste. Comme l'indique le titre de l'œuvre, l'émergence de nouvelles opportunités aura également permis celles de pratiques vernaculaires de la photographie à l'intérieur du web. Certaines plus inusitées que d'autres, ces nouveaux usages photographiques se greffent souvent, comme c'est le cas dans l'œuvre de Vionnet, à une pratique amateur plus large. Le titre, en ce sens, ne fait donc pas seulement référence à l'explosion de la photographie numérique ces dernières années, mais également à l'opportunité des touristes à signifier leur présence *in situ*, devant ces icônes visuelles. Enfin, au-delà du caractère purement subjectif de l'acte photographique, les pratiques témoignent également d'un désir de partager l'expérience en évoquant, comme la plupart des autres touristes, le fait que « j'y étais » moi aussi. Un désir tout à fait légitime qui, bien qu'il relève de l'expérience sensible et subjective de l'utilisateur, redéfinit complètement notre rapport aux lieux. Dans « PhotoOpportunities », le travail de l'artiste consiste à mettre en scène, en alliant brillamment la dimension esthétique de l'image, toute l'expérience renouvelée de ces lieux à travers les nouveaux usages photographiques propres au web.

CONCLUSION

En définitive, qu'il soit question de la photographie amateur à l'intérieur des différents écosystèmes que compose le web ou la production plus large de contenu numérique, la notion de l'identité demeure fondamentale dans l'expérimentation des nouvelles technologies. En effet, les univers numériques se comprennent de plus en plus comme des éléments qui traversent de façon quotidienne l'expérience de notre monde. Du glanage ou du papillonnage sur le web, en passant par l'écriture de soi, aux commentaires ou à la diatribe (*Trolling*) sur les réseaux sociaux, à la diffusion de contenus numériques, les usages qui sont faits des nouvelles technologies représentent autant de pratiques constitutives de l'identité chez l'individu moderne. Qui plus est, de l'avènement d'internet au milieu des années 1990, jusqu'à aujourd'hui, l'ensemble des sites d'échanges de contenu sur le web tendent à favoriser et ultimement marchander l'expression et l'autoreprésentation de soi. À cet écosystème toujours plus complexe de réseaux sociaux tels Facebook, Twitter, Instagram, Reddit, Flickr, Snapchat, LinkedIn, Pinterest, etc. s'ajoutent les nombreux blogues comme Tumblr, Imgur, BuzzFeed, Upworthy, 9gags, 4chan, qui rassemblent les productions visuelles, les classent et les mettent à disposition des internautes. Si chacune de ces plates-formes possède leurs petites particularités afin de valoriser le partage d'expérience et l'expression de soi, l'ensemble des communautés d'utilisateurs forment néanmoins l'essentiel de la production de contenus sur le web. Cette réalité en fait donc un territoire d'investigation en perpétuel changement et extrêmement volatile sur lequel la sociologie a plus que jamais intérêt de s'intéresser.

De manière générale, ce réseau complexe et infiniment riche de réseaux sociaux, qu'il

soit soumis aux contingences du marché, aux effets de modes⁶⁰, aux réalités culturelles⁶¹, aux pouvoirs politiques, aux variations démographiques, etc. rend surtout compte de l'importante place qu'occupent les nouvelles pratiques expressives sur le web. De fait, elles sont non seulement incontournables, mais elles représentent actuellement le mode opératoire principal et structurant de notre culture. Considérée par André Gunthert comme le nouveau paradigme de l'ère post-industrielle, la notion d'appropriation se voit actuellement comme la condition *sine qua non* de l'assimilation des formes culturelles. Une condition qui, plus largement, s'avère indissociable de la circulation des biens culturels présents autant dans notre société qu'à l'intérieur du web. Dans cette perspective, il apparaît clair que l'ensemble des pratiques photographiques amateurs sur ces espaces se perçoivent d'ores et déjà comme la culture dominante de notre époque en redéfinissant complètement l'ensemble des rapports sociaux. Ainsi, ces pratiques sont fondamentales dans la compréhension des dynamiques qui s'y jouent, des changements qu'elles provoquent sur le plan de l'identité, du rapport à autrui et sur notre conception du monde. Cependant, et comme il a été proposé à l'intérieur du chapitre II, plusieurs sociologues posent un regard résolument critique quant à l'émergence des nouvelles subjectivités et l'espace qu'occupe l'expression de l'individu sur le web. Des propositions qui, pour la plupart, sous-tendent l'idée selon laquelle ces espaces seraient à l'opposé de l'idéal fantasmé d'une plate-forme fédératrice et émancipatrice pour l'individu moderne. Or, malgré que le web soit au cœur des enjeux

60 Une récente étude rend compte des habitudes d'utilisation de certains réseaux sociaux et les chercheurs ont notamment constaté un recul dans la fréquentation de Facebook de la tranche d'âge des 18-24 ans au profit du microblogue Tumblr: <http://www.slate.fr/life/70689/facebookmoins-cool>

61 L'influence de Facebook n'est plus à démontrer dans la vie des adolescents occidentaux et cet article tend à le démontrer: http://www.lemonde.fr/societe/article/2013/03/23/facebook-nouvelle-porte-d-entree-dans-l-adolescence_1853164_3224.html

démocratiques à travers les sociétés occidentales, notamment avec la surveillance de masse (institutionnelle, politique et étatique), l'histoire récente nous apprend qu'il a néanmoins joué un rôle de premier plan dans les récentes contestations populaires à travers le monde. Que ce soit lors de la révolution de 2009 en Iran, au plus fort de la mouvance du « Printemps arabe » qui sévit de façon variable depuis 2010, des contestations qui ont lieu en Turquie depuis 2013, en Grèce depuis 2008, le vaste mouvement mondial d'*Occupy Wall Street*, des soulèvements qui ont présentement lieu au Brésil ou encore les internautes chinois qui, face aux contrôles excessifs du régime, ont inventé un vocabulaire codé afin d'en déjouer les règles⁶², etc. Ces événements bien actuels représentent tous des soulèvements populaires qui ont notamment pris forme à travers les médias sociaux. C'est sans compter les mouvements de soulèvement plus épisodiques, qui, en plus de déstabiliser l'ordre établi, se présentent souvent comme des formes de résistance tout à fait imprévisibles lorsqu'ils prennent forme.

Dans une perspective plus individuelle, les critiques ont également pour cible les usagers qui non seulement participent activement aux échanges sur les réseaux sociaux, mais qui se placent généralement en producteur.e.s créatifs de contenus numériques. Des individus que l'on taxe encore, à travers une *critique artiste* réactualisée et complètement déphasée par rapport aux réalités actuelles, de représenter une jeunesse qualifiée d'hédoniste et de matérialiste. De cette critique basée sur l'individualisme, sur la culture hédoniste (Bell, 1979), le narcissisme (Lash, 1975), sur l'inauthenticité, le consumérisme et le repli sur soi, la sociologie critique a en quelque sorte repris les mêmes discours, précisément où les avaient laissé leurs

62 http://www.lemonde.fr/technologies/article/2012/05/13/le-net-c-est-du-chinois_1699432_651865.html

prédécesseurs, en les réadaptant aux pratiques amateurs sur le web. Une réactualisation des théories critiques qui s'est notamment tournée vers les usages expressifs de la photographie en targuant ces usagers de « néo-narcisses » (Pelletier, 2013). Ainsi, la progressive privatisation de l'espace privé, de l'intimité, le besoin impérieux de reconnaissance, la négation de l'intériorité et de l'expression individuelle, la célébration de la vacuité intellectuelle et l'aplanissement culturel représentent les principales critiques à l'endroit des individus qui s'expriment et se racontent quotidiennement sur le web. Néanmoins, l'élaboration d'un profil ou la production de contenus numériques, qu'il soit vidéo, sonore ou photographique, répond clairement d'un désir de communiquer ses goûts, intérêts, pratiques amateurs. Considérant l'explosion d'outils favorisant l'exposition de soi, il est concevable que l'on considère la place portée à l'individu comme disproportionnée au sein du web. Mais au-delà des critiques relevant de lieux communs sur cette prétendue culture du narcissisme, il nous a semblé essentiel de décentrer quelque peu le regard qui lui est porté afin d'en comprendre les mécanismes socioculturels et ainsi, être en mesure de proposer une analyse plus nuancée et constructive sur l'individu.

Débordant largement des considérations que nous avons entrepris d'exposer à travers le mémoire, il est toutefois intéressant de constater à quel point le fossé persiste actuellement entre une critique plutôt schématique et une attitude résolument enthousiaste des univers numériques. Un débat qui semble plus que jamais irréconciliable en sociologie et qui réaffirme pertinemment ce que soulignait Michel De Certeau dans « Des espaces et des pratiques » (1990), à savoir que les différents écosystèmes propres aux univers numériques, au même titre que notre société néolibérale, agissent en perpétuels mouvements et « apparaissent comme des structures en instance de déplacement » (De Certeau, 1990, p.220). Le sociologue

perçoit d'ailleurs ces structures comme étant en constante tension, en constant dualisme entre le *mou*, qui est compris au sens large comme la culture, et le *dur*, qui pour sa part remplit les failles technocratiques laissées béantes par le domaine culturel. De ces tensions inhérentes entre les deux instances naît une production culturelle qui fait figure de résistance face aux idéologies néolibérales. Selon cette idée, c'est à même les interstices de nos sociétés que les pratiques culturelles se trament en créant ainsi des failles d'où elles tirent avantage de leurs conditions de possibilité.

Considérées comme de véritables moteurs d'émancipation tant individuels que collectifs, les pratiques du quotidien, incluant les nouvelles pratiques photographiques amateurs, s'avèrent de véritables sources d'altérité, de création de sens et de renouvellement au sein de nos sociétés. Se trouvant manifestement en filiation avec les théories critiques, la pensée de De Certeau nous permet de considérer les pratiques culturelles et expressives, étant habituellement marginalisées, selon de nouvelles perspectives. C'est d'ailleurs aussi ce vers quoi se sont récemment engagés plusieurs sociologues, philosophes et chercheurs en proposant une troisième voie, une voie discordante afin de traiter des nombreux bouleversements provoqués par les univers numériques. De ceux-là, on a qu'à penser à Stéphane Vial qui a récemment publier « L'être et l'écran » (2013) ou encore Andrew Feenberg qui, dans son dernier ouvrage « Pour une théorie critique de la technique » (2014) propose également de dépasser les théories plutôt alarmistes face aux nouvelles technologies en s'attardant non pas seulement à saisir l'ampleur de ces bouleversements, mais également à la fascinante adaptabilité de l'individu face à ceux-ci.

Ainsi, des récentes permutations socioculturelles qu'engendrent le progrès technique et les univers numériques, il est évidemment nécessaire de penser les rapports de force selon une perspective critique, mais il est également sensé de réfléchir aux interactions, pratiques et usages afin de pouvoir dépasser certains lieux communs qui leur sont constamment attribués. Une telle approche permet de déceler à travers ces écosystèmes toute la richesse que recèlent les nouvelles pratiques photographiques dans la culture du partage. De celle-ci se développe une culture visuelle tout à fait foisonnante qui, dans un aller-retour constant entre la *low* et la culture *high*, parasite de plus en plus l'espace public, la culture populaire et les industries culturelles. Des usages de la photographie qui intéressent d'ailleurs de plus en plus les études en culture visuelle et la sociologie de la culture comme ceux d'un témoin privilégié de nos sociétés « post-industrielles », y compris ses nombreux travers. C'est d'ailleurs dans cette perspective, peut-être plus constructive, que nous avons tenté de réfléchir à la question de la subjectivité. Ce que le travail des artistes appropriationnistes digitaux vient exemplifier nous semblait, à juste titre, une porte d'entrée des plus pertinentes afin de mettre en lumière les nouvelles subjectivités qui se jouent à travers les pratiques expressives de la photographie. De nouvelles pratiques photographiques qui, actuellement, en plus de se voir accoler le statut d'objet sociologique légitime, amènent avec elles une nouvelle grammaire qui propose une réflexion esthétique et donc politique et sociologique sur notre société.

Dès lors, les différentes œuvres sur lesquelles nous nous sommes attardées témoignent certainement du rapide développement du web ces dernières années mais elles sont surtout tributaires du statut presque hégémonique de l'image à travers les différents écosystèmes. Ainsi, grâce à l'augmentation de ses utilisateurs, des mécanismes de consolidation et de fidélisation, les communautés de partages les plus

fédératrices que composent le web rivalisent tous d'ingéniosité afin d'attirer de nouveaux usagers. Évidemment, le développement du web prend sa pleine mesure par le nombre vertigineux d'images partagées par ses usagers. Il va sans dire que cette nouvelle réalité permet une plus large accessibilité aux ressources visuelles qui était jusqu'ici encore inattendue. Le web est utilisé alors comme une extraordinaire banque d'images qui se présentent en quelque sorte comme les pinceaux, la peinture, la glaise et les outils des artistes appropriationnistes digitales. Or, malgré le fait qu'il nous ait été impossible d'en constituer une typologie exhaustive, nous avons toutefois été à même de constater la variété des usages photographiques à travers les œuvres présentées lors de l'exposition « From Here On » (2011). Et bien que nous en ayons étayé qu'une infime partie, le travail de ces artistes pointe du doigt certaines richesses dont recèle le web. D'une approche plus intimiste dans le travail de l'artiste Ewoudt Boonstra, en passant par le travail plus littéral et provocateur de Frank Schallmaier, celui plus politique de Marco Bohr ou encore le travail plus esthétique de Corinne Vionnet et de Penelope Umbrico, chaque artiste rend ainsi compte, à sa manière, des nouveaux usages de la photographie amateur à l'intérieur du web. Par le travail tout aussi discursif, expressif et imaginatif de ceux-ci, c'est donc une part des subjectivités de ces usagers qui est à l'œuvre. C'est d'ailleurs ce que nous avons favorisé à travers l'univers de chacun des 36 artistes présentés lors de l'exposition. En mettant en évidence l'idée selon laquelle la trace ou la main de l'auteur (Barthes, 1980) demeure incontournable lorsque vient le temps de traiter des nouvelles subjectivités sur le web. C'est d'ailleurs pourquoi plusieurs œuvres ont dû être laissées de côté dans l'analyse. Et bien qu'elles auraient mérité une attention particulière de notre part, certaines des œuvres présentées à Arles relevaient plutôt d'un travail d'appropriation d'images automatisées. De ces quelques exemples, la main de l'auteur de la photographie s'en trouve évidemment effacée, voire inexistante. C'est notamment le cas du travail de

l'artiste Mishka Henner qui collige des photographies exclusivement produites à partir du système de géolocalisation Google Earth. Les photographies possèdent ainsi des qualités formelles et esthétiques indéniables en politisant de belle façon l'automatisation, l'idée de la censure et le caractère structurant du paysage dans le contexte du web. Mais au-delà de la subjectivité de l'artiste, l'œuvre photographique intitulée « Dutch Landscapes » (2011), ne rend malheureusement pas compte des pratiques expressives des usagers à travers ces espaces. C'est aussi le cas de l'œuvre tiré de la série « Insectes » (2001-2010) où l'artiste Kurt Caviezel met en évidence les nombreuses images issues de la photographie automatisée en jouant sur l'idée de l'erreur photographique. En présentant des images qui chaque fois ont été parasitées par des insectes (des éléments naturels), l'artiste rend compte d'une contamination des outils (caméras) de surveillance qui ont pour fonction de détecter toute trace d'activités humaines. Plusieurs artistes ont d'ailleurs abordé cette tension entre une production visuelle automatisée et la présence humaine au sein de l'exposition. Du travail de l'artiste Jon Rafman avec son populaire projet photographique « 9eyes » (2009 à aujourd'hui) en passant par celui de Jens Sundheim, Jenny Odell ou encore Aram Barthol, il va sans dire que les questions liées à l'omniprésence des dispositifs de surveillance, à l'automatisation de l'image et la « cartographie » de nos environnements demeurent aux cœurs des préoccupations. Ainsi, bien que le travail des artistes soulève des questions bien actuelles, il s'est alors avéré moins pertinent de les analyser pour leur dimension proprement subjective. C'est donc pourquoi nous avons privilégié le travail d'artistes qui provoquent un réel dialogue entre les pratiques expressives amateurs et les leurs. Par le regard attentif des quelques artistes qui ont été présentés, c'est (tout) le caractère subjectif des images qui a alors été mis en évidence. Une caractéristique essentielle lorsque vient le temps de démontrer l'étendue des usages photographiques sur le web. Si bien qu'aujourd'hui, de nombreux

artistes travaillent, à leur tour, à partir des richesses que recèle la fluidité des images.

Or, si « From Here On » (2011) apparaît comme l'une des premières cartographies des pratiques photographiques amateurs, depuis, plusieurs artistes ont emboîté le pas en travaillant à leur tour à partir des images fluides. De jeunes artistes comme le français Clôde Couplier se sont par exemple intéressés à cette matière expressive à travers leur travail. Souvent inscrits dans une pratique pluridisciplinaire, les artistes travaillant dans la mouvance de *l'appropriationnisme digital* abordent les questions liées à l'identité dans un constant aller-retour entre les différentes pratiques artistiques. C'est aussi le cas du prolifique artiste Grégory Chatonsky qui, depuis près de vingt ans, pratique, écrit et travaille à partir des univers numériques. De la culture populaire, en passant par celle du cinéma, de la musique, de la vidéo et de l'image, l'artiste interroge les interstices, les flux entre les identités et la technique dans un travail de *mashup* et de *remixage* des « matériaux » technologiques. Adoptant tantôt la vidéo, l'image ou la modélisation 3d rappelant celle des univers immersifs propres à la réalité augmentée, les œuvres de Chatonsky questionnent les subjectivités à l'intérieur du web en se réappropriant des images provenant de sites comme Google Earth, Street View, Youtube, Facebook ou Twitter. C'est donc véritablement dans une position de copénétration que le travail de ces artistes appropriationnistes s'impose à eux. À la manière des environnements numériques dans nos vies, les œuvres qui réinvestissent les images du web se présentent souvent comme des occasions ponctuelles de traiter des subjectivités sur le web. Ainsi, rares sont ceux qui travaillent exclusivement à partir des photographies amateurs, et si tel est le cas, leurs travaux, comme ceux de Penelope Umbrico ou encore de Corinne Vionnet, se présente toujours comme un travail en constante évolution. C'est également le cas des artistes Giorgio Di Noto, Hermann Zchiegner, Pavel Maria smejkal, Tiane Doan na

Champassak, Eduardo Serafim et plusieurs autres qui tous, travaillent en dialogue avec les images fluides, les identités ou les images automatisées issues du web. Des travaux qui témoignent à leur tour des potentialités qu'offrent les pratiques expressives de l'image sur le web. Ainsi, ils mettent non seulement en évidence les nouvelles subjectivités se déployant à travers les différentes communautés de partage, mais ils donnent également à voir ce que laisse présager nos sociétés, ses potentialités et ouvrent les voies des possibles.

Partant de cette force inédite des images, il aurait évidemment été pertinent d'analyser plus en profondeur la multitude d'usages et de pratiques photographiques amateurs à travers le web. Si plusieurs ont rapidement été analysés à travers nos pages, il reste que l'ensemble des sites de partage connaît de façon quotidienne ses succès viraux. De cette popularité momentanée, de ce *buzz* entourant certaines pratiques virales et expressives, réussissent pourtant à passer l'épreuve du temps. C'est le cas de l'internaute Everett Hiller qui, sur le site du microblogue Imbur, s'est amusé à reconstituer la présence de vedettes à l'intérieur de ses photographies personnelles (Holyday Party)⁶³. À l'inverse, l'internaute et graphiste connu sous le pseudonyme de Peejet se réapproprie, à partir de son compte Instagram (<http://instagram.com/peejet>) des images de célébrités et d'icônes de la culture populaire afin de s'immiscer, à chaque fois, dans la composition. Initié dès 2012, le compte de Peejet⁶⁴ a connu un succès retentissant à travers le monde avec, encore à ce jour, quelque 150 000 abonnés suivant chaque jour les ajouts apportés au compte. Ces exemples sont quelques-uns parmi tant d'autres de pratiques expressives qui, à travers le flot

63 <http://imgur.com/a/s6dgU/all#52> / <http://twistedstifter.com/2012/03/photoshopping-celebrities-into-holiday-party/>

64 <http://instagram.com/peejet>

d'images fluides sur le web, obtiennent plus de visibilité que d'autres. Une viralité qui, comme nous l'avons souligné dans le chapitre quatre, est rendue possible notamment grâce à la surprise que provoquent les images, à leur créativité et leur inventivité, au caractère « appropriable » de la décontextualisation des motifs, à la personification de ceux-ci, etc. Mais cette écologie numérique rend également compte de qualités descriptives, esthétiques et formelles indéniables. De fait, certaines pratiques amateurs, en plus de s'inscrire dans un contexte de jeu, de satires et de second degré, réussissent brillamment à résister à l'éphémérité du web notamment grâce à leurs qualités esthétiques.

Propulsées au rang de sensation virale *du web*, d'autres pratiques expressives se présentent comme des usages tellement discordants et surprenants qu'ils obtiennent une popularité sans précédent. C'est le cas de l'internaute derrière le compte Twitter @555μhz (<https://twitter.com/555uhz>), qui, depuis le 23 janvier 2014, a eu l'idée farfelue de diffuser l'intégralité du film Top Gun (1986) image par image (à raison d'une image dialoguée aux vingt minutes) sur la fonction *Twitpics* du réseau social. Une initiative qui, après s'être fait retirée quelques jours du réseau, s'est finalement vue réactiver par Twitter⁶⁵. Si les raisons derrière cet usage expressif de la photographie peuvent paraître obscures, voire complètement surréalistes, le compte @555μhz aura néanmoins permis de décroquer les usages qui demeurent extrêmement codifiées sur Twitter. Cet exemple permet du même coup de rendre compte de la multitude des pratiques photographiques amateurs sur le web. Des pratiques qui se présentent comme autant de façon de communiquer, de s'exprimer, d'interagir, de jouer avec les codes esthétiques du web et enfin de participer au jeu de la viralité pour de nombreux producteurs de contenus numériques.

65 <http://www.numerama.com/magazine/28596-top-gun-de-retour-sur-twitter-image-par-image.html>

Partant non pas seulement des cas d'artistes présentés aux Rencontres d'Arles mais également des usagers du web, il est intéressant de constater à quel point les frontières entre les pratiques photographiques et le monde des arts deviennent de plus en plus floues. Dans cette perspective, le travail des artistes qui ont été présentés témoigne des liens entre la culture populaire et la culture de distinction. De ce constant aller-retour, plusieurs commentateurs n'en retiennent malheureusement que le signe d'une déchéance de la pratique photographique alors qu'elle s'inscrit pourtant dans une époque fort dynamique, libre et variée où les territoires qu'elle occupe se trouvent en perpétuel déplacement. Et bien que l'exposition « From Here On » (2011) démontrait bien le bouillonnement que provoque la rencontre entre ces deux univers, le web se voit à juste titre comme la source et le lieu de ces nombreuses pratiques expressives de l'image fluide. Nous en avons comme exemple le phénomène très actuel et viral que représente le site Fat Cat Art (<http://fatcatart.ru/?lang=en>) initié par l'artiste russe Svetlana Petrova qui rend encore plus flous et caducs les liens entre art et pratique amateur. Concrètement, l'artiste s'amuse à reprendre les grandes œuvres de la peinture classique en histoire de l'art en mettant chaque fois en scène son chat nommé Zarathustra⁶⁶. D'une popularité qui ne se dément pas à travers les différentes communautés de partages sur le web, les memes, qui tirent profit des codes esthétiques des LOLCats, montrent à quel point les frontières sont plus que jamais ténues entre les pratiques artistiques et amateurs. D'autant que dans ce cas-ci, les images que se réapproprie l'artiste sont d'abord imprimées sur canevas, rehaussées ensuite à la peinture et montées sur cadre en reprenant minutieusement le format des œuvres originales. Les montages photographiques de l'artiste sont donc voués, après avoir fait le tour du web, à jouir d'une diffusion encore plus grande en galerie.

66 <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-27507950>

Voilà quelques exemples de pratiques expressives qui connaissent actuellement un véritable succès viral à travers la culture du partage propre au web. Les usages dont il a été question relèvent alors autant de l'extrême volatilité et de l'éphémérité que l'on connaît des phénomènes viraux que des pratiques photographiques aux visées plus artistiques. L'éventail de ce que l'on retrouve comme pratiques photographiques à travers les univers numériques est tellement vaste qu'il en est presque intangible. C'est notamment pourquoi, il nous a semblé vainc de proposer une typologie de l'ensemble des usages de la photographie sur le web. Restreindre ainsi notre étude aux œuvres photographiques d'artistes *appropriationnistes digitaux*, s'est avérée une manière pertinente de rendre compte non seulement de la place qu'occupe l'image fluide sur le web, mais également des nouvelles subjectivités qui s'y déploient. Nous y avons donc trouvé, comme nous l'espérions, des usages tout à fait inusités, imaginatifs, expressifs et discursifs qui témoignent de façon éloquente de l'expérience du social. Des usages, en outre, qui pointent du doigt, avec ses bons et ses moins bons revers, le monde en train de se faire. Par son statut manifeste de culture dominante et surtout la place hégémonique que détient l'image communicante sur le web, ces artistes se sont littéralement emparés de cette ressource inépuisable que Clément Chéroux a pertinemment nommée *cet or du temps*.

Or, c'est précisément là que devraient se diriger les études concernant les nouvelles pratiques photographiques. Dans ces lieux où se mêlent autant les pratiques photographiques amateurs qu'artistiques. À même ces espaces interstitiels dont parlait De Certeau où le caractère *indécidable* (St-Gelais, 2008) des pratiques expressives rencontre celui des espaces hautement normés, policés et institutionnalisés que l'on connaît du web. De ces rencontres naissent ainsi un tout nouveau langage visuel

favorisant à un mariage de plus en plus fréquent entre les deux univers. Si l'exposition « From Here On » (2011) se présentait comme l'une des premières réflexions sur l'émergence de cette nouvelle grammaire de l'image numérique, depuis, plusieurs manifestations artistiques ont fait leur apparition. De celles-ci, nous retenons l'intérêt renouvelé pour les formats GIF. Se présentant comme une forme hybride entre l'image et la vidéo, cette nouvelle pratique expressive, apparue dès 2004 sur le web (année de son entrée dans le domaine public), s'est notamment distinguée par « la simplicité, la robustesse et la légèreté du GIF animé » (Gunthert, par. 5, 2013). Le format GIF, qui permet le montage de groupe d'image en format compressé, a toutefois mis du temps avant de s'imposer puisque les connexions internet étaient souvent trop lentes pour supporter ces courts extraits vidéos. À l'heure actuelle, et dans un contexte de multiplication des plates-formes web, le GIF connaît véritablement son apogée du fait qu'il se soit constamment adapté en devenant ainsi un standard pour la diffusion de brèves séquences vidéo. Malgré cela, et à l'instar des pratiques photographiques, le GIF permet à son tour la satire, le jeu viral et l'usage de citations décontextualisées qui assurent à certains blogues spécialisés une popularité toujours grandissante (Tumblr, Reddit, Imbur, BuzzFeed, etc.). D'une facture encore plus attrayante et consommable que l'image fixe, il apparaît clair que les formes visuelles se sont extrêmement diversifiées pour aboutir, ces dernières années, à l'émergence de séquences vidéos à l'intérieur des plates-formes centralisatrices comme Twitter et sa fonction d'échange vidéo Vine (format de 6 secondes séquencées) ou encore Instagram et sa fonction de partage de séquences vidéos limitée à 15 secondes. En effet, à l'intérieur des univers numériques, « on a assisté au déploiement de nombreuses formes intermédiaires. Le succès rencontré par les séquences d'images, diaporama ou GIF animé, était inattendu, tant le format vidéo, désormais si accessible, semblait pouvoir remplir toutes les fonctions de l'image-mouvement . »

(*Ibid.*, par. 6, 2013)⁶⁷. Ce n'était donc qu'une question de temps avant que le domaine artistique investissent le format GIF lorsque Google + et la Saatchi Gallery se sont associés au cours de l'année afin proposer un vaste concours de photographie en mouvement, le « Motion Photography Prize »⁶⁸. Le concours, qui fut ouvert à tous, a joui d'un intérêt et d'une participation sans précédent puisque quatre mille vidéos ont été retenus parmi les propositions reçues. Du jury, on comptait la participation du Baz Luhrmann, mais également des artistes de renoms tels que Cindy Sherman, Tracey Emin et Shezad Dawood. Ainsi, aux yeux des initiateurs du concours, le GIF se décrit « comme "une nouvelle tendance" de la photographie, explique le lancement de ce "premier concours international" du genre, par la "reconnaissance" du "potentiel" de cette "nouvelle forme d'art". » (Jardonnnet, par. 8, 2014). De cette rencontre entre les deux univers se déploie, encore ici, des pratiques tout à fait surprenantes d'oeuvres photographiques. C'est précisément ces mariages fortuits que la culture visuelle, autant que la sociologie se doivent d'investir. D'une efficacité redoutable, le format GIF permet de mettre en exergue des séquences d'images qui acquièrent, par leur décontextualisation, leur entière indépendance. Ses potentialités s'en trouvent ainsi décuplées puisqu'il prend la forme d'un usage tantôt humoristique et/ou illustratif, d'un commentaire, d'une volonté de traduire en image une réaction, un sentiment, etc. en mettant chaque fois de l'avant un geste qui, dans le contexte du web, acquiert une tout autre signification. Il en ressort des œuvres d'une grande beauté où il émane de certaines propositions une réelle poésie esthétique et formelle. Évidemment cette poésie du geste et l'effet presque magique du mouvement dans l'image ne serait possible sans la sensibilité que les artistes, autant que les amateurs portent à l'égard de celles-ci. Une sensibilité qui, encore une fois, se trouve souvent

67 <http://culturevisuelle.org/icones/2814>

68 <https://plus.google.com/photos/+SaatchiGallery/albums/6005143423440336657>

garante d'une libre expression des subjectivités⁶⁹. Ces quelques exemples d'œuvres témoignent ainsi de la remarquable éphémérité des usages photographiques mais ils laissent surtout entrevoir l'étendu des potentialités de l'image fluide dans ce qui s'avère probablement être sa forme la plus artistiquement achevée. C'est entre autres pourquoi le présent engouement autour du réinvestissement massif du format GIF nous semble un phénomène tout indiqué afin de poursuivre la réflexion sur l'émergence des pratiques expressives sur le web. Il en va de la sociologie d'en prendre acte et enfin, daigner y jeter un regard qui soit davantage constructif et nuancé sur les subjectivités qui s'y jouent.

69 Voir, à juste titre, les 6 finalistes qui ont respectivement été choisis comme gagnant de leurs catégories : http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/05/02/le-gif-anime-de-la-kitscherie-a-l-uvre-d-art_4409593_3246.html

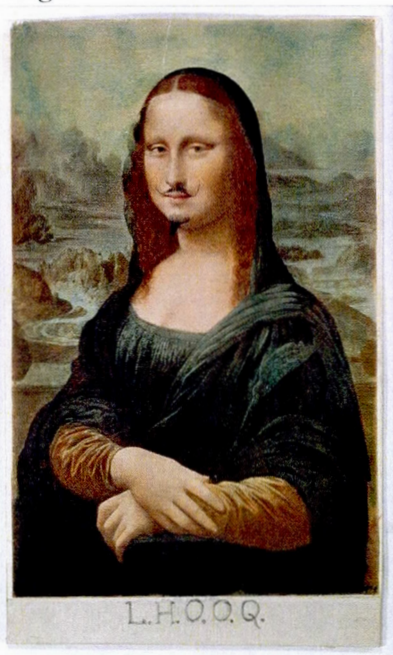
ANNEXE A

Image 1 :



Marcel Duchamp, «Fountain », (1917) (réplique datant de 1964), <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>, (Consulté le 19/07/2014)

Image 2 :



Marcel Duchamp, «L.H.O.O.Q.», (1919), <http://fr.wikipedia.org/wiki/L.H.O.O.Q.>, (Consulté le 19/07/2014)

Image 3 :



Andy Warhol, «100 cans» (1962), Huile sur toile, 182.9 x 132.1 cm ,
<http://www.albrightknox.org/education/lesson-plans/relation:collection-highlights/>, (consulté le 19/07/2014)

Image 4 :



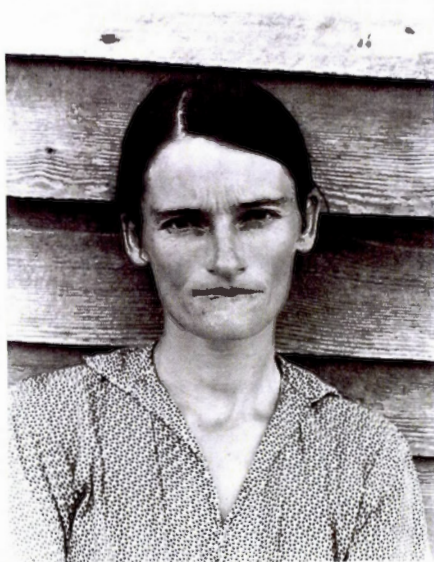
Andy Warhol, «129 die in jet!» (1962), Acrilique et crayon sur toile, 254 x 182.9 cm.,
<http://www.warhol.org/exhibitions/2012/headlines/selectedworks/129dieinjet.php>, (Consulté le 19/07/2014)

Image 5 :



Richard Prince, « *Untitled (Cowboy)* » (1989), Épreuve Chromogénique, 50 x 70 cm., <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2000.272>, (Consulté le 19/07/2014)

Image 6 :



Sherrie Levine, « *After Walker Evans* » (1981), Impression photographique, 12,8 x 9,8 cm, <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/267214> (Consulté le 24/07/2014)

Image 7 :



Cindy Sherman, « *Untitled Film Still #6* », (1977), *Impression photographique*, 24 x 16,5 cm.,
<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/9054424/Will-the-real-Cindy-Sherman-please-stand-up.html>, (Consulté le 24/07/2014)

Image 8 :



Auteur anonyme, « *My blood type? B Negative* » (2014),
<http://memegenerator.net/instance/36064295?urlName=Grumpy-Cat&browsingOrder=Popular&browsingTimeSpan=AllTime>, (Consulté le 24/07/2014)

Image 9 :



Jayde Taylor, «Queen Elizabeth Photobombs Hockey Players», (Photo publié sur Twitter le 24 juillet 2014), <http://abcnews.go.com/Entertainment/hockey-player-shares-story-queen-elizabeths-epic-photobomb/story?id=24695678>, (Consulté le 24/07/2014)

Image 10 :



Auteur anonyme, «Oh Shit!!!» (2014), <http://www.jokideo.com/tag/kim-jong-un-vs-obama-jokes/>, (Consulté le 25/07/2014)

Image 11 :



Auteur anonyme, «Vladimir Putin. Like a boss», (2014), <http://www.quickmeme.com/meme/3oohp4>,
(Consulté le 24/07"2014)

Image 12 :



Auteur anonyme, «Doge», (2014), http://en.wikipedia.org/wiki/File:Original_Doge_meme.jpg,
(Consulté le 24/07"2014)

Image 13 :



Vue de l'entrée de l'exposition *From Here On*, Rencontres d'Arles 2011, Crédit: G. Ivanov-Kuhn
(http://www.pixelcreation.fr/nc/galerie/voir/rencontres_darles_2011/rencontres_arles_2011_manifestes/arles_2011_from_here_on01/) consulté le 17/06/2014

Image 14 :



Vue d'ensemble de l'exposition *From Here On*, Rencontres d'Arles 2011, Crédit : André Gunthert
(<https://www.flickr.com/photos/gunthert/sets/72157627144138936/>) (Consulté le 18/06/2014)

Image 15 :



Edwoudt Boonstra, « Anonymous Series » (Série Anomyne) (Détail), From Here On, Les Rencontres d'Arles, 2011, <http://interventionsjournal.net/2012/01/page/3/> (Consulté le 18/06/2014)

Image 16 :



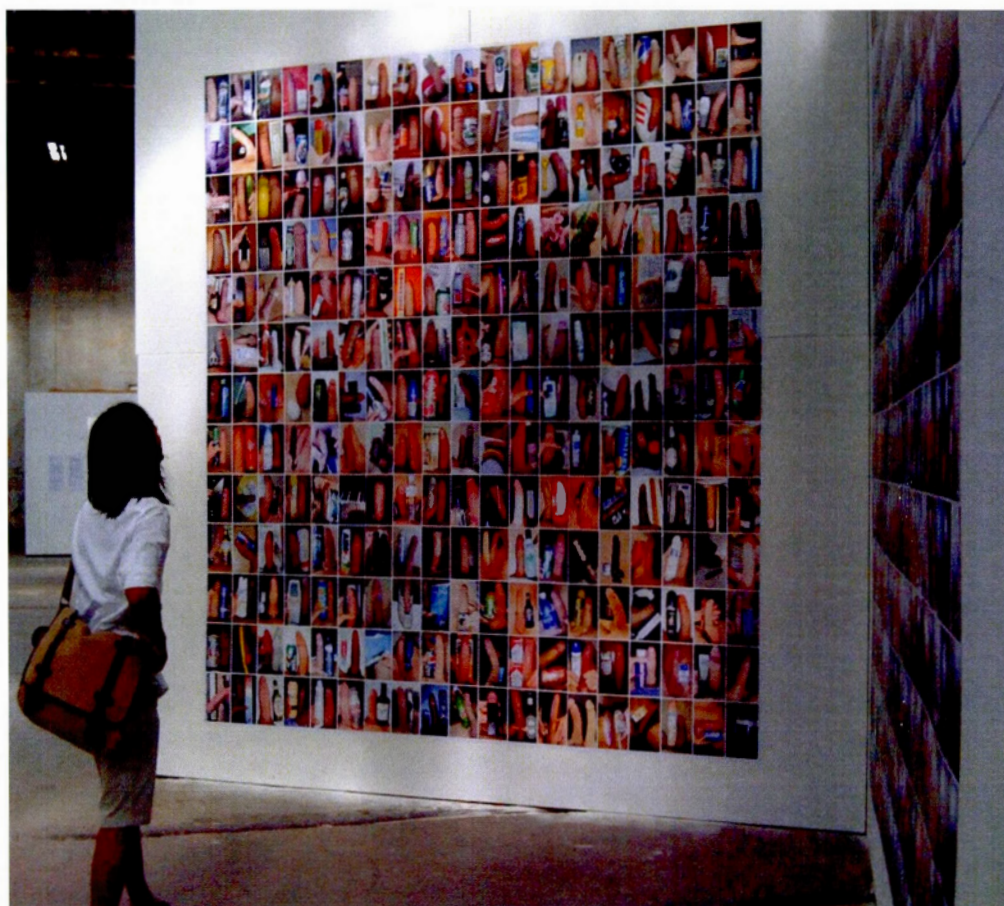
Edwoudt Boonstra, « Anonymous Series » (Série Anomyne), Vue de l'exposition, From Here On, Les Rencontres d'Arles, 2011, <http://www.thisisabrowserwindow.com/News> (Consulté le 18/06/2014)

Image 17 :



Frank Schallmaier, « Silhouettes » (série NO PIC NO POINT) (Détail), From Here On, Les Rencontres d'Arles, 2011, <http://medialabufrij.wordpress.com/entre-a-fotografia-artistica-e-seus-sociais-comuns-fronteiras-tensoes-ecomplementaridades-contemporaneas/> (Consulté le 19/06/2014)

Image 18 :



Frank Schallmaier, « Compares », (série NO PIC NO POINT), From Here On, Les Rencontres d'Arles, 2011, <http://www.limparfaite.com/blog/arles-et-ses-169-verges/> (Consulté le 19/06/2014)

Image 19 :



Frank Schallmaier, « Silhouettes » (série NO PIC NO POINT), « Compares » et « Flash » (Vue de l'installation), From Here On, Les Rencontres d'Arles, 2011, http://interventionsjournal.files.wordpress.com/2012/01/installation_2.jpg (Consulté le 19/06/2014)

Image 20 :



Marco Bohr, « Kim Jong-Il Looking At Things » (Détail), Série La photographie et le cher guide, From Here On, Les Rencontres d'Arles, 2011, <http://www.levidepoches.fr/creation/2011/09/> (Consulté le 19/06/2014)

Image 21 :



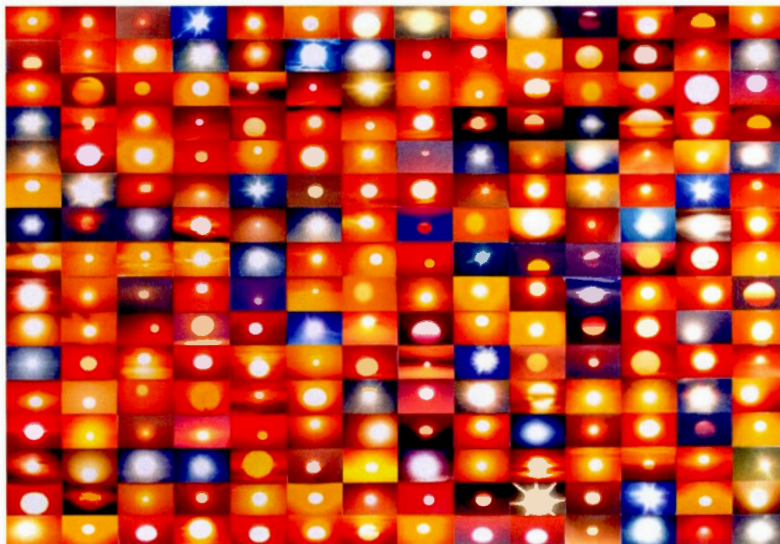
Marco Bohr, « Kim Jong-Il Looking At Wheat », Série La photographie et le cher guide, From Here On, Les Rencontre d'Arles, 2011, <http://kimjongillookingatthings.tumblr.com/>, (Consulté le 19/06/2014)

Image 22 :



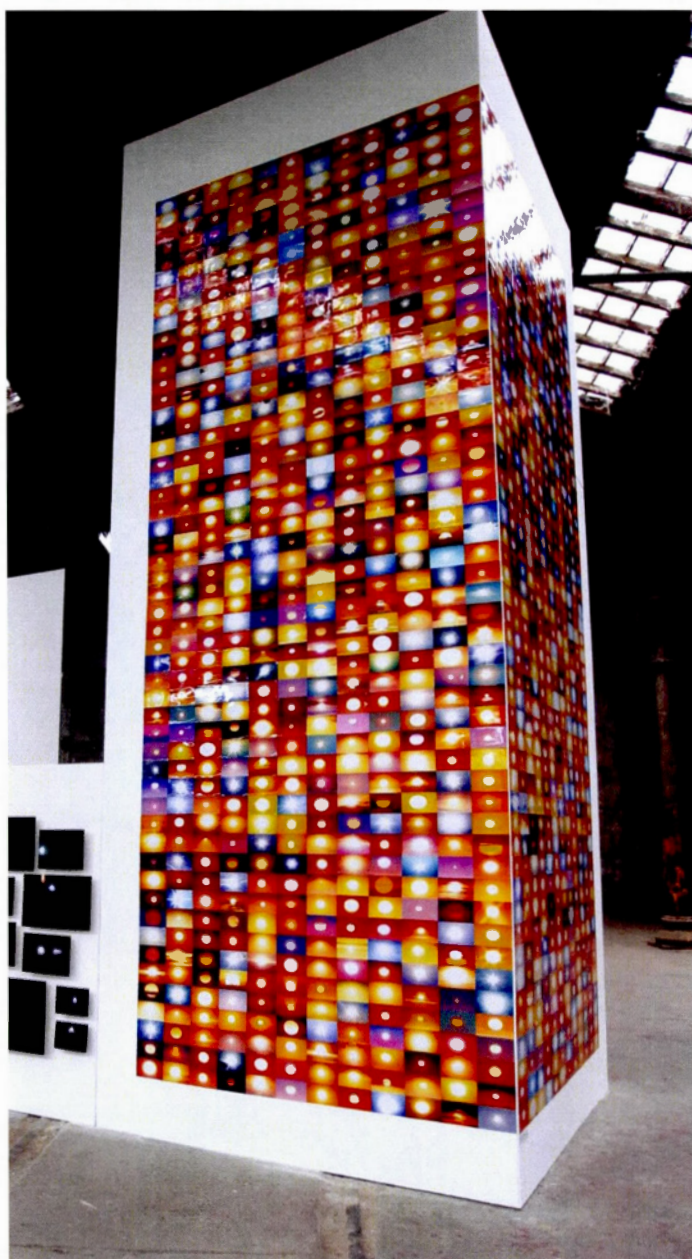
Marco Bohr, « Kim Jong-Il Looking At hats », Série La photographie et le cher guide, From Here On, Les Rencontre d'Arles, 2011, <http://kimjongillookingatthings.tumblr.com/>, (Consulté le 19/06/2014)

Image 23 :



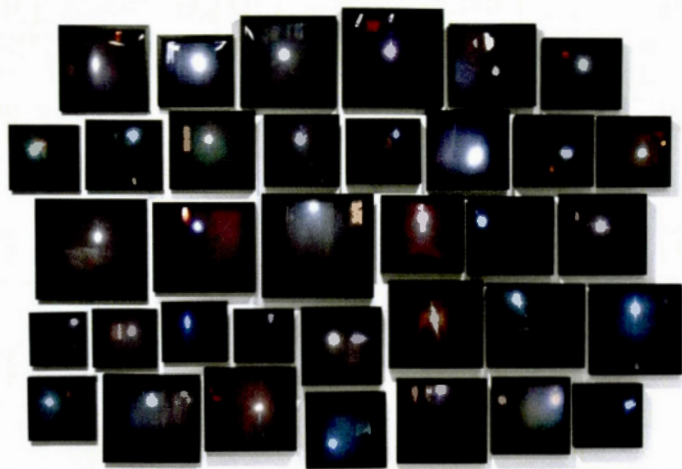
Penelope Umbrico, « 8.799.661 Soleils de Flickr 8/3/11 » (Détail), From Here On, Les Rencontre d'Arles, 2011, <http://www.rencontres-arles.com> (Consulté le 19/06/2014)

Image 24 :



Penelope Umbrico, « 8.799.661 Soleils de Flickr 8/3/11 », *From Here On, Les Rencontres d'Arles*, 2011, <http://interventionsjournal.files.wordpress.com/2012/01/penelope-umbrico.jpg> (Consulté le 19/06/2014)

Image 25 :



Penelope Umbrico, « Télés de Craigslist » (2009-2010) (*TVs from Craigslist*) (Détail), *From Here On*, Les Rencontres d'Arles, 2011, <https://guiaexposicionesbarcelona.wordpress.com/tag/arts-santa-monica/> (Consulté le 20/06/2014)

Image 26 :



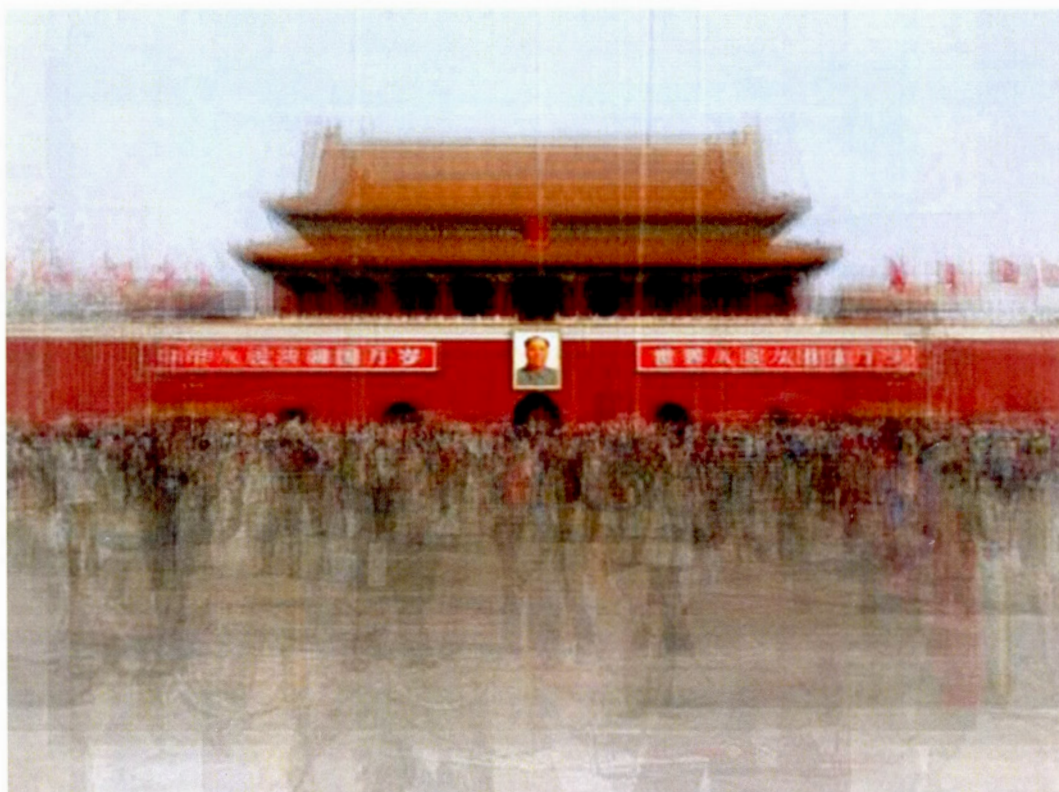
Corrine Vionnet, «Photos Opportunities » (2008 – aujourd'hui), *From Here On*, Les Rencontres d'Arles, 2011, <http://www.corinnevionnet.com/site/1-photo-opportunities.html> (Consulté le 20/06/2014)

Image 27 :



Corrine Vionnet, «Tour Eiffel - Photos Opportunities » (2008 – aujourd'hui), From Here On, Les Rencontres d'Arles, 2011,(Détail), <http://www.corinnevionnet.com/site/1-photo-opportunities.html> (Consulté le 20/06/2014)

Image 28 :



Corrine Vionnet, « Place Tiananmen - Photos Opportunities » (2008 – aujourd'hui), *From Here On, Les Rencontres d'Arles*, 2011, (Détail), <http://www.photography-now.com/exhibition/details/85960> (Consulté le 20/06/2014)

BIBLIOGRAPHIE

ALLARD, Laurence, 2007, « Blogs, Podcast, Tags, Mashups, Locative Medias. Le tournant expressiviste du web » dans la revue *Mediamorphose*, INA, Bry-sur-Marne, France, pp. 57-62 ou [en ligne] <http://hdl.handle.net/2042/23563>

ALLARD, Laurence, Vandenberghe Frédéric, 2003, «Express Yourself ! Les pages perso entre légitimation techno-politique de l'individualisme expressif et authenticité réflexive peer-to-peer» dans *Réseaux*, 21 (117), pp.191-219.

ALLARD, Laurence, « Mashup, remix, détournements : nouveaux usages des images sur les réseaux sociaux », Conférence donnée dans le cadre de *Forum des images*, le 8 juillet 2011, [en ligne] <http://polemictweet.com/mashup/polemicaltimeline.php#t=367.38>, Consulté le 15/04/2013

ADORNO Théodor W. et HORKHEIMER Max, 1974,« La production industrielle des biens culturels » dans *Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, [1944], 281 p.

ARENDT, Hannah, 1989, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 348 p.

BARTHES, Roland, 1984, « La mort de l'auteur » dans *Le bruissement de la langue. Essais critique IV*, Paris, Seuil,[1968], pp. 63-69.

BARTHES, Roland, 1975, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 182 p.

BARTHES, Roland, 1980, *La chambre claire; Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 193 p.

BAUDRILLARD, Jean, 1985, *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée, 233 p.

BAUDRILLARD, Jean, 1970, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 318 p.

BEAUDOUX, Clara, 26 avril 2013, «Réseaux sociaux : plus belle la vie... partagée ?», Dans *France Info*, [en ligne] <http://www.franceinfo.fr/high-tech/vie-quotidienne/article/reseaux-sociaux-plus-belle-la-vie-partagee-248155>, consulté le 25/07/2014

BECK Ulrich, 2008, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Flammarion, 521 p.

BECKER, Howard S., 1988, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 380 p.

BECKER, Howard S., 2009, *Comment parler de la société : Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, Paris, La Découverte, 316 p.

BELL Daniel, 1979, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, Paris, PUF, 292 p.

BENJAMIN, Walter, 2000, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » dans *œuvres III*, Trad. De M. De Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Paris, Gallimard, [1939], pp. 269-316

BERLAN, Aurélien, 2006, « La *Kulturkritik* et la constitution de la sociologie allemande : Ferdinand Tönnies, Georg Simmel et Max Weber », dans *Labyrinthe*, no.23, Herman, pp.101-105

BEUVELET, Olivier, 8 août 2011, «Le texte, l'écran et la cimaise... à propos de "From here on..."» dans *Parergon : notes sur des objets visuels par Olivier Beuvelet (Culture Visuelle)*, [en ligne] <http://culturevisuelle.org/parergon/archives/1236>, Consulté le 25/07/2014

BEUVELET, Oliver, 7 juillet 2013, «"j'y ai été" avec Google Street View» dans *Parergon : notes sur des objets visuels par Olivier Beuvelet (Culture Visuelle)*, [en ligne] <http://culturevisuelle.org/parergon/archives/1965>, Consulté le 25/07/2014

BIAGINI, Cédric, 2012, *L'emprise numérique : Comment internet et les nouvelles technologies ont colonisé nos vies*, Paris, L'échappée, 445 p.

BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Ève, 1999, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 945 p.

BOONSTRA, Edwoudt (Éd.), 2009, «Anonymous» dans *Catalogue d'exposition*, Pays-Bas, KesselsKramer, 40 p.

BOURDIEU, Pierre, 1965, *Un art moyen essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Édition de minuit, 360p.

- BOURDIEU, Pierre, 1979, *La distinction; Critique sociale du jugement*, Paris, Édition de minuit, 680 p.
- BOURETZ, Pierre, 1996, *Les promesses du monde. Philosophie de Max Weber*, Paris, Gallimard, 625 p.
- BRETON, Philippe, 2000, *Le culte de l'internet, Une menace pour le lien social*, Paris, La Découverte, 128 p.
- BRETON, Philippe, PROULX, Serge, 2006, *L'explosion de la communication, Introduction aux théories et aux pratiques de la communication*, Paris, La Découverte, 384 p.
- BROMBERGER, Christian, 2002, *Les passions ordinaires; du match de football au concours de dictée*, Paris, Hachette Littérature, 544 p.
- BUREAUD, Annick et Nathalie Magnan (dir. Pub), 2002, *Connexions : art-réseau-média*, Paris, Édition Ens-b-a, 642 p.
- BUTLER, Judith, 1990, *Trouble dans le genre*, Paris, La découverte, 294 p.
- CALLON, Michel (dir.), 1989, *La Science et ses réseaux. Genèse et circulation des faits scientifiques*, Paris, La découverte, 214 p.
- CARDON, Dominique, 12 octobre 2008, « Pourquoi sommes-nous si impudiques ? » Dans *Actualités de la recherche en histoire visuelle, le blogue d'André Gunthert*, [En ligne] <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2008/10/12/835-pourquoi-sommes-nous-si-impudiques>, consulté le 12/03/13
- CARMINO, Guillaume, 2007, *La Tyrannie technologique: Critique de la société numérique*, Paris, L'échappée, 256 p.
- CARR, Nicholas, 2011, *Internet rend-il bête?*, Paris, Laffont, 320 p.
- CAUQUELIN, Anne, 2011, *L'art contemporain*, dans la série "Que s'ais-je?", France, Presse Universitaire de France (puf), 128 p.

CHARRON, Marie-Ève, Hiver 2007, *HAR1865 – L'art depuis 1968: notes de cours*, Université du Québec à Montréal, Département d'histoire de l'art.

CHÉROUX, Clément, 2011, «L'or du temps» dans *Manifeste From Here On*, [En ligne] <http://www.rencontres-arles.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARL7>, consulté le 27/07/2014

CHÉROUX, Clément, FONTCUBERTA, Joan, KESSELS, Erik, PARR, Martin et SCHMID Joachim (dir.), 2011, «Manifeste From Here On» dans *Non conforme : Catalogue des 42e Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles (coll.)*, Paris, Acte-Sud, 576 p.

CRIMP, Douglas, 1987, «l'activité photographique du post-modernisme », *l'époque, la mode, la morale, la passion. Aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987*, Catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges-Pompidou, pp. 601-604 (660p.)

DEBORD, Guy, 1992, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 209 p.

DE CERTEAU, Michel, 1980, « Des espaces et des pratiques » dans *La culture au pluriel*, Paris, Christian Bourgeois, pp. 205-222

DE CERTEAU, Michel, 1990, *L'invention du quotidien tome I: arts de faire*, France, Gallimard, 349p.

DEGLISE, Fabien, 15 octobre 2013, «Une image contre 1000 mots : *Les représentations picturales sont désormais prédominantes dans la communication moderne*» Dans Le Devoir section «Actualités en société», [en ligne] <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/389982/une-image-contre-1000-mots>, consulté le 25/07/2014

DE MIRANDA, Louis, 2010, *L'Art d'être libre au temps des automates*, Paris, Max Milo, 224 p.

DERRIDA, Jacques, 1979, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 448 p.

DUBET, François, 1994, *Sociologie de l'expérience*, Paris, Seuil, 272 p.

ECO, Umberto, 1979, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 314 p.

ELLUL, Jacques, 1977, *Le système technicien* 2^e édition (2012), Paris, Le Cherche-Midi, 344 p.

FEENBERG, Andrew, 2014, *Pour une théorie critique de la technique*, Montréal, LUX, 472 p.

FOUCAULT, Michel, 1975, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 340 p.

FOUCAULT, Michel, 1976, *Histoire de la sexualité, La volonté de savoir* (tome I), Paris, Gallimard, 224 p.

FOUCAULT, Michel, 2001, *Dits et Écrits (1954-1975), tome I*, Paris, Gallimard, 1708 p.

FOUCAULT, Michel, 2001, *Dits et Écrits (1976-1988) tome II*, Paris, Gallimard, 1736 p.

FOURMENTRAUX, Jean-Paul, 2013, *L'oeuvre virale : net art et culture Hacker*, France, La lettre volée, 144 p.

FLICHY, Patrice, 2010, *Le sacre de l'amateur: Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil, 96 p.

FRAZER, Marie, Hiver 2008, *HAR3870 – Art actuel : notes de cours*, Université du Québec à Montréal, Département d'histoire de l'art.

FREUD, Sigmund, 2001, *Totem et Tabou*, Paris, Payot et Rivages, 226 p.

FREUD, Sigmund, 1985, *L'équétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 342 p.

GEORGES, Fanny, 2009, « L'enfer des autres "soi-même": identité personnelle et archives numériques » Dans *revue dpi. n. 15*, [en ligne]
http://fannygeorges.free.fr/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=68, consulté le 26 février 2010

GEORGES, Fanny, 2009, « Représentation de soi et identité numérique; Une approche sémiotique et quantitative de l'emprise culturelle du web 2.0 » dans *Réseaux : Usages du Web 2.0*, Vol. 27 154. Paris, La découverte, pp. 165-193

GIDDENS, Anthony, 1991, *Modernity and Self- Identity; Self and society in the Late Modern Age*, Stanford, Stanford University Press, 244 p.

GOFFMAN, Erving, 1973, *La Mise en scène de la vie quotidienne; La Présentation de soi*, Paris, De Minuit, 251 p.

GOFFMAN, Erving, 1991, *Les cadres d'expériences*, Paris, De minuit, 576 p.

GUATTARI, Félix et DELEUZE, Gilles, 1980, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, De minuit, 648 p.

GUÉRIN, Annie, Hiver 2010, *HAR 1840 – Les arts plastiques en Europe de 1905 à 1940 : notes de cours*, Université du Québec à Montréal, Département d'histoire de l'art.

GUILBEAULT, Serge, 2000, « Muséalisation du monde ou la californication de l'Occident? », dans Yves Michaud (dir.), *Qu'est-ce que la culture?*, Paris, Éditions Odile Jacob, 844 p.

GUMBRECHT, Hans Ulrich, 2004, *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford, Stanford University Press, 200 p.

GUNTHER, André, 08 novembre 2009, « L'image partagée » dans *Études photographiques*, [En ligne] <http://etudesphotographiques.revues.org/index2832.html>. Consulté le 25 février 2010.

GUNTHER, André, 18 Février 2011, « La photo au musée, ou l'appropriation », Dans *L'atelier des icônes; Le carnet de recherche d'André Gunthert*, [En ligne] <http://culturevisuelle.org/icones/1416>, Consulté le 25/07/2014

GUNTHER, André, 8 Juillet 2011(b), « "From here on", Arles rencontre la photo numérique », Dans *L'atelier des icônes; Le carnet de recherche d'André Gunthert*, [En ligne] <http://culturevisuelle.org/icones/1853>, Consulté le 24/01/2012

GUNTHER, André, Octobre 2011(c), « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », Les Carnets du BAL, n° 2, p. 136-149, [en ligne] <http://culturevisuelle.org/icones/2191>, consulté le 28/02/12

GUNTHER, André, 14 Juillet 2012, «La révolution de la photographie vient de la conversation», Dans *L'atelier des icônes; Le carnet de recherche d'André Gunthert*, [En ligne] <http://culturevisuelle.org/icones/2456>, Consulté le 25/07/2014

GUNTHER, André, 4 Mai 2013, «La culture du partage ou la revanche des foules», Dans *L'atelier des icônes; Le carnet de recherche d'André Gunthert*, [En ligne] <http://culturevisuelle.org/icones/2731>, Consulté le 24/07/2014

GUNTHER, André, 25 Septembre 2013(b), «Ne parlons plus des amateurs», Dans *L'atelier des icônes; Le carnet de recherche d'André Gunthert*, [En ligne] <http://culturevisuelle.org/icones/2801>, Consulté le 25/07/2014

GUNTHER, André, 31 décembre 2013(c), «Viralité du selfie, déplacements du portrait», Dans *L'atelier des icônes; Le carnet de recherche d'André Gunthert*, [En ligne] http://culturevisuelle.org/icones/2895#identifier_1_2895, Consulté le 25/07/2014

HABERMAS, Jürgen, 1973, *La technique et la science comme «idéologie»*, Paris, Gallimard, 211 p.

HÉBEL, François, 2011, «Non conforme» dans *Non conforme : Catalogue des 42e Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles (coll.)*, Paris, Acte-Sud, 576 p.

HEIDERICH, Didier, 19 mars 2007, « Web 2.0 : le règne de l'individualisme social. A vocation sociale, l'outil formidable de savoir peut parfois confiner à l'indigence collective » Dans *Écrans, Libérations.fr*, [En ligne] <http://www.ecrans.fr/Web-2-le-regne-de-l-individualisme.html>, Consulté le 17/03/13

JARDONNET, Emmanuelle, 2 mai 2014, «Le GIG animé : de la Kitscherie à l'oeuvre d'art» dans *Le Monde.fr – Culture*, [en ligne] http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/05/02/le-gif-anime-de-la-kitscherie-a-l-uvre-d-art_4409593_3246.html, Consulté le 29/07/2014

KEEN, Andrey, 2007, *Le culte de l'amateur : comment internet tue notre culture*, Paris, Édition de l'homme, 176 p.

KLEIN, Noami, 2001, *No logo; La tyrannie des marques*, Montréal, Leméac, 742 p.

KRAUS, Rosalind, 1992, *Le photographique : Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 220 p.

LACAN, Jacques, 1997, *Écrits*, Paris, Seuil, 923 p.

LAHIRE, Bernard, 2004, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 777p.

LALONDE, Joanne, décembre 2003, «Mythographies web : fabrications d'identités», Dans Archée cybermensuel, Section Cyberthéories, [en ligne] <http://archee.qc.ca/ar.php?page=imp&no=220>, Consulté le 25/07/2014

LASCH Christopher, 1980, *Le complexe de Narcisse - La nouvelle sensibilité américaine*, Paris, Laffont, 341 p.

LAVOIE, Vincent, Automne 2007, HAR3860 – *Histoire de la photographie de 1915 à nos jours : notes de cours*, Université du Québec à Montréal, Département d'histoire de l'art.

LE BRETON, David, 2004, *Les passions ordinaires, Anthropologie des émotions*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 352 p.

LEGROS, Robert, 1990, *L'idée d'humanité. Introduction à la phénoménologie*, Paris, Grasset, 278 p.

LOSZACH, Fabien, novembre 2013, «La grande mode de la detox du Web» Dans *Branchez-vous sous "Tendances"*, [en ligne] <http://branchez-vous.com/2013/11/01/la-grande-mode-de-la-detox-du-web/>, Consulté le 25/07/2014

LYOTARD, Jean-François, 2005, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 165 p.

MAJASTRE, Jean-Olivier, PESSIN, Alain (dir.), 2001, *vers une sociologie des œuvres : tome I*, Paris, L'Harmattan, 472 p.

MARCUSE, Herbert, 1968, *L'homme unidimensionnel*, Paris, De minuit, 312 p.

MARTUCELLI Danilo, 2002, *Grammaires de l'individu*, Paris, Gallimard, 569 p.

MULVEY, Laura, 1989, *Visual and Other pleasures*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 200 p.

PELLETIER, Jean-Jacques, 2013, *La prison de l'urgence : précédé de Les Émois de Néo-Narcisse*, Montréal, Hurtibise, 200 p.

REDEKER, Robert, 2010, *Egobody : La fabrique de l'homme nouveau*, Paris, Fayard, 216 p.

RIESMAN, David, 1964, *La foule solitaire. Anatomie de la société moderne*, Paris, Arthaud, 379 p.

ROBIN, Régine, 1997, *Le golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, 287 p.

ROSANVALLON, Pierre, 2006, *La contre-démocratie*, Paris, Seuil, 346 p.

SENNETT Richard, 1979, *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Seuil, 276 p.

SENNETT, Richard, 2006, *La culture du nouveau capitalisme*, Paris, Albin Michel, 157 p.

SIMMEL, Georg, 1988, *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, 253 p.

SIMMEL, Georg, 2002, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Flammarion, 394 p.

SONTAG, Suzanne, 2011, *On photography*, New-York, Macmillan, 224 p.

ST-GELAIS, Thérèse (dir.), 2008, *L'indécidable – Écarts et déplacement dans l'art actuel (coll.)*, Montréal, Édition Esse, 278 p.

TAYLOR, Charles, 1998, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, 712 p.

TAYLOR, Charles, 1999, *Le malaise de la modernité*, Montréal, Cerf, 130 p.

TISSERON, Serge, 2001, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 179 p.

UHL, Magali, GRANDBOIS-BERNARD, Estelle, 2012, «Descriptif du Colloque Récits d'images. Explorer le social par les artefacts visuels» dans *le cadre du 81^e congrès de l'ACFAS sous la section "programme"*, [en ligne] <http://www.acfas.ca/evenements/congres/programme/81/300/323/c>, Consulté le 27/07/2014

UMBRICO, Penelope, 2006, «Statement» Dans *Suns From Flickr (2006 à aujourd'hui)*, [en ligne] http://www.penelopeumbrico.net/Suns/Suns_State.html, Consulté le 28/07/2014

UMBRICO, Penelope, 2014, «Statement» Dans *For Sale/Tvs From Craigslist*, [en ligne] http://www.penelopeumbrico.net/tvsforsale/Tvs_State-a.html, Consulté le 28/07/2014

UMBRICO, Penelope, 2011, «Penelope Umbrico» Dans *Entrevue avec Chris Boot - Non conforme : Catalogue des 42^e Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles (coll.)*, Paris, Acte-Sud, 576 p.

UZEL, Jean-Philippe, *HAR2810 Approches historiques et iconographiques en histoire de l'art : notes de cours*, session hiver 2010, Université du Québec à Montréal, Département des Arts

VIAL, Stéphane, 2013, «L'être et l'écran, comment le numérique change la perception», Paris, Presse universitaire de France (PUF), 325 p.

VIDAL, Stéphanie, 9 janvier 2013, «Kim Jong-Il Looking At Things – Interview avec Marco Bohr» Dans *Gaîté Live*, [en ligne] <http://gaite-lyrique.net/gaitelive/kim-jong-il-looking-at-things-interview-de-marco-bohr>, Consulté le 27/07/2014

VIONNET, Corinne, YALE, Madeleine, 2011, *Photo opportunities*, Berlin, Kehrer, 74 p.

VIONNET, Corinne, 2014, «Photo Opportunities, Corinne Vionnet, 2005-2013», dans Projects PhotoOpportunities, [en ligne] <http://www.corinnevionnet.com/site/1-photo-opportunities.html>, Consulté le 28/07/2014

WEBER, Max, 1959, *Le savant et le politique*, Paris, Plon, 230 p.

WINCKELMANN, Johann Joachim, 2005, *Histoire de l'art dans l'Antiquité (1764)*, Paris, Poche, 880 p.

MÉDIAGRAPHIE SÉLECTIVE

ALBERGANTI, Michel, 2012, «Facebook renforcerait l'estime de soi et MySpace le narcissisme» dans Slate. Fr les Blogs, [en ligne] <http://blog.slate.fr/globule-et-telescope/2012/06/28/facebook-renforcerait-lestime-de-soi-et-myspace-le-narcissisme/>, consulté le 10/08/2014

AGENCE FRANCE PRESSE, 24 octobre 2013, «La NSA aurait écouté les conversations de 35 chefs d'État» dans La Presse.ca, [en ligne] <http://www.lapresse.ca/international/dossiers/sous-surveillance/201310/24/01-4703286-la-nsa-aurait-ecoute-les-conversations-de-35-chefs-detat.php>, consulté le 10/08/2014

AUTEUR ANONYME, 9 septembre 2012, «Facebook et les néo-narcisse : construction médiatique d'un cliché» dans Les Internets Civilisés, Blogue Personnel, [en ligne] <http://internetscivilises.wordpress.com/2012/09/09/facebook-et-les-neo-narcisse-construction-mediatique-dun-cliche/>, consulté le 10/08/2014

AUTEUR ANONYME, 2014, «My Bloody Type? B Negative» dans MemeGenerator, [en ligne] <http://memegenerator.net/instance/36064295?urlName=Grumpy-Cat&browsingOrder=Popular&browsingTimeSpan=AllTime>, consulté le 10/08/2014

AUTEUR ANONYME, 2014, «Original Doge meme» dans Wikipedia.org, [en ligne] http://en.wikipedia.org/wiki/File:Original_Doge_meme.jpg, Consulté le 24/07/2014

AUTEURS COLLECTIF, 2014, «Kim Jong Un vs. Obama Jokes» dans Jokideo.com, [en ligne] <http://www.jokideo.com/tag/kim-jong-un-vs-obama-jokes/>, consulté le 10/08/2014

AUTEURS COLLECTIF, 2014, «The funniest page on the internet» dans quickmeme.com, [en ligne] <http://www.quickmeme.com/caption>, consulté le 10/08/2014

BARRETTE, Yanick, 20 novembre 2013, «Il était une fois au ...Far Web» dans Huffington Post Québec, [en ligne] http://quebec.huffingtonpost.ca/yanick-barrette/il-etait-une-fois-au-far-web_b_4297224.html, consulté le 10/08/2014

BARTHOLL, Aram, <http://datenform.de/>, Consulté le 29/07/2014

BENSOUSSAN-SOURRAU, 3 avril 2014, Alessandra, «Les mêmes: autoportrait de la culture Internet?» dans Slate.fr/Life Essais et Débats, [en ligne] <http://www.slate.fr/tribune/84759/memes-autoportrait-culture-internet>, consulté le 10/08/2014

BOHR, Marco, <http://www.macobo.com/>, Consulté le 10/09/2012

BOONSTRA, Ewoudt, <http://www.thisisabrowserwindow.com/>, Consulté le 29/07/2014

CAVIEZEL, Kurt, <http://www.kurtcaviezel.ch/>, Consulté le 29/07/2014

DAGNAUD, Monique, 13 septembre 2010, «De la BOF génération à la LOL génération» dans Slate.fr/Life Essais et Débats, [en ligne] <http://www.slate.fr/story/27079/bof-generation-lol-generation>, consulté le 10/08/2014

DE BONI, Marc, 6 juin 2012, «Luka Magnotta, «l'assassin de la génération Facebook» dans Le Figaro. Fr, [en ligne] <http://www.lefigaro.fr/international/2012/06/06/01003-20120606ARTFIG00390-luka-magnotta-l-assassin-de-la-generation-facebook.php>, consulté le 10/08/2014

DE GAULEJAC, Clément, <http://eau-tiede.blogspot.ca/>, Consulté le 03/08/2014

DEGLISE, Fabien, 28 octobre 2011, «Gare à la surveillance électronique planifiée» dans Le Devoir libre de Pensée, [en ligne] <http://www.ledevoir.com/politique/canada/334670/gare-a-la-surveillance-electronique-planifiee>, consulté le 10/08/2014

DICTIONNAIRE OXFORD, 2014, «Oxford Dictionaries Word of the Year 2013 : SELFIE is named Oxford Dictionaries Word of the Year 2013» dans Oxford Dictionaries Language matters, [en ligne] <http://blog.oxforddictionaries.com/press-releases/oxford-dictionaries-word-of-the-year-2013/>, consulté le 10/08/2014

DICTIONNAIRE OXFORD, 2014, «Definition of PHOTOBOMB in English» dans Oxford Dictionaries Language matters, [en ligne] <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/photobomb>, consulté le 10/08/2104

DI NOTO, Giorgio, <http://www.giorgiodinoto.com/>, Consulté le 29/07/2014

DUCHAMP, Marcel, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573/> / <http://fr.wikipedia.org/wiki/L.H.O.O.Q.>, Consulté le 19/07/2014

FOLLOROU, Jacques, 22 novembre 2013, «Espionnage de la NSA : la diplomatie française était sur écoute aux États-Unis» dans Le Monde.fr International, [en ligne] http://www.lemonde.fr/international/article/2013/10/22/la-diplomatie-francaise-sur-ecoute-aux-etats-unis_3500717_3210.html, consulté le 10/08/2014

FRANCE 24, 2012, «Facebook franchit le cap du milliard d'utilisateurs actifs» dans France 24 section Économie, [en ligne] <http://www.france24.com/fr/20121004-facebook-milliard-utilisateurs-actifs-record-france-afrique-reseau-social-zuckerberg/>, consulté le 10/08/2014

GINDENSSPERGER, Sophie, 11 février 2014, «Coucou c'est moi devant Obama» dans Libération Écrans/vue sur le www, [en ligne] http://ecrans.liberation.fr/ecrans/2014/02/11/coucou-c-est-moi-devant-obama_979538, consulté le 10/08/2014

HENNER, Mishka, <http://www.mishkahenner.com/>, Consulté le 29/07/2014

HILLER, Everett, <http://imgur.com/a/s6dgU/all#52>, Consulté le 29/07/2014

KISS, Jemama, 2012, «Facebook hits 1 billion users a month» dans The Guardian, [en ligne] <http://www.theguardian.com/technology/2012/oct/04/facebook-hits-billion-users-a-month>, consulté le 10/08/2104

LA SALLE, Laurent, 4 juin 2013, «Mythes 2.0, ou comment tenter d'expliquer l'origine du viral web» dans Triplex le blogue techno de Radio-Canada, [en ligne] <http://blogues.radio-canada.ca/triplex/2013/06/04/mythes-2-0-ou-comment-tenter-dexpliquer-lorigine-du-viral-web/>, consulté le 10/08/2014

LE NOUVEL OBSERVATEUR, 25 janvier 2013, «Facebook vous rend aigri» dans Le Nouvel Observateur : Vue sur le web, [en ligne] <http://tempsreel.nouvelobs.com/vu-sur-le-web/20130125.OBS6691/facebook-vous-rend-aigri.html>, consulté le 10/08/2014

LE SOIR, 22 mai 2012, «Facebook rend-il narcissique ?» dans Le Soir, [en ligne] http://www.lesoir.be/archives?url=/lifestyle/air_du_temps/2012-05-22/facebook-rend-il-narcissique-917111.php, consulté le 10/08/2012

LEVINE, Sherry, <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/267214> Consulté le 24/07/2014

LISARELLI, Diane, 24 septembre 2008, «Du narcissisme sur Facebook» dans Les Inrocks, [en ligne] <http://www.lesinrocks.com/2008/09/24/medias/internet/du-narcissisme-sur-facebook-1148378/>, consulté le 10/08/2014

LLEWELLYN SMITH, Caspar, 3 mars 2014, «Ellen DeGeneres' Oscars selfie beats Obama retweet record on Twitter» dans The Guardian Culture/Film/Oscar 2014, [en ligne] <http://www.theguardian.com/film/2014/mar/03/ellen-degeneres-selfie-retweet-obama>, consulté le 10/08/2014

L'ORIENT -LE JOUR, 9 novembre 2012, «Monde arabe : quand Facebook censure les femmes "dévoilées"» dans Le Courrier International, [en ligne] <http://www.courrierinternational.com/article/2012/11/09/monde-arabe-quand-facebook-censure-les-femmes-devoilees>, consulté le 10/08/2014

MALKA, Lauren, 3 janvier 2010, «Facebook nous entraîne à succomber à la tentation narcissique» dans le journal Metronews, [en ligne] <http://www.metronews.fr/high-tech/facebook-nous-entraine-a-succomber-a-la-tentation-narcissique/mjbc!OCD9Wt19Cz5s/>, consulté le 10/08/2014

MARIA SMEJCAL, Pavel, <http://www.pavelmaria.com/>, Consulté le 10/09/2012

MEZRAHI, Samir, 14 novembre 2014, «14 Iconic Pieces Of History Made More Wow With Doge» dans BuzzFeed/LOL, [en ligne] <http://www.buzzfeed.com/samir/iconic-pieces-of-history-made-more-wow-with-doge>, consulté le 10/08/2014

NA CHAMPASAK, Tiane Doan, <http://www.champassak.com/fr/accueil.html>, Consulté le 29/07/2014

NEOMAM, janvier 2014, «Everything You Wanted to Know about TOR & the Deep Web» dans Imbur, [en ligne] <http://imgur.com/gallery/7PkBSAJ>, consulté le 10/08/2104

ODELL, Jenny, <http://www.jennyodell.com/>, Consulté le 05/09/2012

PEEGEE, <http://instagram.com/peejet>, Consulté le 29/07/2014

PETROVA, Svetlana, <http://fatcatart.ru/?lang=en>, Consulté le 29/07/2014

PRINCE, Richard, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2000.272>, Consulté le 19/07/2014

PUDLOWSKI, Charlotte, 3 mars 2013, «Pourquoi les adolescents se lassent de Facebook» dans Slate.fr/Life, [en ligne] <http://www.slate.fr/lien/68973/adolescents-se-lassent-de-facebook>, consulté le 10/08/2014

RAFMAN, Jon, <http://9-eyes.com/>, Consulté le 29/07/2014

RAMONET, Ignasio, 1995, «La pensée Unique» dans Le Monde Diplomatique (Archive), [en ligne] <http://www.monde-diplomatique.fr/1995/01/RAMONET/1144>, consulté le 17/03/2013

SCHALLMAIER, Frank, <http://interventionsjournal.net/2012/01/26/from-here-on-neo-appropriation-strategies-in-contemporary-photography/>, Consulté le 03/08/2014

SERAFIM, Eduardo, <http://www.eduardoserafim.com/>, Consulté le 29/07/2014

SHERMAN, Cindy, <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/9054424/Will-the-real-Cindy-Sherman-please-stand-up.html>, Consulté le 24/07/2014

STIEGLER, Bernard, 2014, «Les pages de Bernard Stiegler» dans Ars Industrialis Association internationale pour une politique industrielle des technologies de l'esprit, [en ligne] <http://arsindustrialis.org/les-pages-de-bernard-stiegler>, consulté le 14/05/2014

SUNDHEIM, Jens, <http://www.jens-sundheim.de/>, Consulté le 29/07/2014

TESTUT, Nina, DUMONT, Jean-Marc, 2009, Facebook Et moi! Et moi! Et moi!, Paris, Hoëbeke, 192 p.

UMBRICO, Penelope, <http://www.penelopeumbrico.net/>, Consulté le 10/09/2012

VIONNET, Corrine, <http://www.corinnevionnet.com/site/>, Consulté le 10/09/2012

WARHOL, Andy, <http://www.warhol.org/exhibitions/2012/headlines/selectedworks/129dieinjet.php>, Consulté le 19/07/2014

WICKMAN, Forrest, 12 février 2014, «Finally, You Can Get Your Weather From Doge. Wow.» dans Slate.com/BrowBeat Slate Culture Blog, [en ligne] http://www.slate.com/blogs/browbeat/2014/02/12/doge_weather_finally_you_can_get_your_forecast_from_doge_wow.html, consulté le 10/08/2014

ZSCHIEGNER, Hermann, <http://www.follow-ed.com/>, Consulté le 29/07/2014

@555µhz, <https://twitter.com/555uhz>, Consulté le 29/07/2014